

Universidad de Valladolid
Grado en Historia y Ciencias de la Música



**EL CLARINETE ACTUAL EN GALICIA:
ESTUDIO ANALÍTICO COMPARATIVO**

Trabajo de Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música
por

SORAYA GRANDAL BESADA

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Carlos Villar Taboada

30 de junio de 2014

Curso Académico 2013-2014

**EL CLARINETE ACTUAL EN GALICIA:
ESTUDIO ANALÍTICO COMPARATIVO**

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Grado es un estudio sobre el repertorio para clarinete y piano de compositores gallegos actuales. Son sus objetivos: 1) Observar qué papel ocupa el clarinete en las producciones seleccionadas; 2) Evidenciar, analíticamente, los diferentes lenguajes compositivos de cada artista a través del análisis de las obras escogidas; y 3) Realizar un estudio comparativo entre las tres piezas analizadas. Metodológicamente, se plantea como un trabajo selectivo, consistente en el análisis paramétrico y comparativo de: *Reminiscencias* (2001), de Rogelio Groba; *Sonatina para clarinete e piano* (1999), de Juan Durán; y *Catro pezas para clarinete e piano, op. 184* (2009), de Paulino Pereiro. Las fuentes empleadas, junto al examen de la bibliografía específica, han sido las partituras (todas inéditas), acompañadas de grabación, y algunos textos de Groba. El trabajo se articula en un estudio inicial sobre las producciones clarinetísticas de estos compositores en el conjunto de sus repertorios, que continúa con los análisis de las tres piezas seleccionadas y el estudio comparativo final.

ADVERTENCIA

Las partituras adjuntadas como anexos en el presente escrito únicamente deberán servir de guía y facilitar el trabajo de lectura del tribunal. En ningún caso se permite la copia o difusión de las obras, puesto que han sido facilitadas exclusivamente para el estudio analítico y comparativo realizado en este TFG.

*A mis padres,
por hacerme este gran regalo que es la vida.*

*Ti dis: Galicia é ben pequena.
Eu dígoche: Galicia é un mundo.
Cada terra é como se fora o mundo enteiro.
Poderala andar en pouco tempo do Norte para o Sur,
do Leste para o Oeste noutro tanto;
poderala volver andar outra vez e máis;
non a has dar andado.
Pode ela ser pequena en extensión;
en fondura, en entidade,
é tan grande como queiras, e dende logo,
moito meirande de cómo ti a ves.*

(Vicente Risco, “Da medida das cousas”, *Leria*, 1961)

ÍNDICE GENERAL

1.- Introducción	1
1.1. Presentación	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Metodología	2
1.4. Estado de la cuestión	4
1.5. Estructura del trabajo	11
2.- El clarinete en las producciones de Groba, Durán y Pereiro	13
3.- <i>Reminiscencias, sonata para clarinete e piano</i> , de Rogelio Groba	17
4.- <i>Sonatina para clarinete e piano</i> , de Juan Durán	27
5.- <i>Catro pezas para clarinete e piano, op. 184</i> , de Paulino Pereiro	35
6.- Estudio comparativo	49
7.- Conclusiones	53
8.- Bibliografía	59

LISTADO DE ABREVIATURAS

TFG – Trabajo Fin de Grado

DMEH – *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*

GEG – *Gran Enciclopedia Galega*

MPU – Música Popular Urbana

Accel. – *Accelerando*

Rit. – *Ritardando*

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICAS

Gráfica 2.1: Comparación de obras en la producción de Rogelio Groba	13
Gráfica 2.2: Comparación de obras en la producción de Juan Durán	14
Gráfica 2.3: Comparación de obras en la producción de Paulino Pereiro	15
Gráfica 2.4: Comparación general del catálogo de Groba, Durán y Pereiro	16
Tabla 3.1.- Esquema formal de “Presto”, de <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	26

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 3.1: Melodía clarinete (cc. 36-40) de “ <i>Allegro</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	19
Ejemplo 3.2: Tresillos descendentes (cc. 1-5) de “ <i>Adagio molto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	19
Ejemplo 3.3: Melodía clarinete (cc. 54-58) de “ <i>Adagio molto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	20
Ejemplo 3.4: Melodía clarinete (cc. 26-30) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	20
Ejemplo 3.5: Ostinato melódico (cc. 1-5) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	20
Ejemplo 3.6: Inicio segmento B (cc. 81-85) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	21
Ejemplo 3.7: Pedal cromatizado (cc. 316-320) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	22
Ejemplo 3.8: Pedal cromatizado (cc. 321-325) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	22
Ejemplo 3.9: Ostinato melódico rítmico (cc. 1-5) de “ <i>Allegro</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	22
Ejemplo 3.10: Ostinato rítmico (cc. 52-55) de “ <i>Allegro</i> ”, en <i>Reminiscencias</i> (2001), de Groba	23
Ejemplo 4.1: Célula inicial (cc. 1-8) de “ <i>Allegro</i> ”, en <i>Sonatina para clarinete e piano</i> (1999), de Durán	30
Ejemplo 4.2: Acompañamiento piano (cc. 1-4) de “ <i>Lento</i> ”, en <i>Sonatina...</i> (1999), de Durán	30
Ejemplo 4.3: a ₅ (cc. 38-56) de “ <i>Presto</i> ”, en <i>Sonatina...</i> (1999), de Durán	31
Ejemplo 4.4: <i>Sforzando</i> en el piano (cc. 38-56) de “ <i>Allegro</i> ”, en <i>Sonatina...</i> (1999), de Durán	32
Ejemplo 5.1: Melodía inicial (cc. 1-5) de “1”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	37

Ejemplo 5.2: Inicio (cc. 1-15) de “1”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	38
Ejemplo 5.3: Repeticiones melódicas (cc. 69-78) de “1”, <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	39
Ejemplo 5.4: Melodía clarinete (cc. 6-14) de “1”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	40
Ejemplo 5.5: Repetición melodía clarinete (cc. 85-95) de “1”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	40
Ejemplo 5.6: Saltos melódicos (cc. 24-27) de “2”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	40
Ejemplo 5.7: Recurrencia de células (cc. 1-14) de “2”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	41
Ejemplo 5.8: Repetición de células (cc. 19-22) de “2”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	42
Ejemplo 5.9: Diseños melódicos (cc. 36-39) de “3”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	43
Ejemplo 5.10: Alternancia melódica (cc. 6-9) de “4”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	44
Ejemplo 5.11: Dinámica (cc. 6-10) de “2”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	46
Ejemplo 5.12: Dinámica (cc. 48-52) de “3”, en <i>Catro pezas</i> (2009), de Pereiro	46

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN

Varios y diversos –como cabría esperar– han sido los motivos que me mueven a elegir unos compositores, repertorio y obras determinados. Me centro en Galicia movida por un vínculo estrecho con esta comunidad, la mía, y el hecho de ser clarinetista incrementa el interés por un repertorio para este instrumento. Por otra parte, el amplio y efervescente panorama compositivo gallego (Villar-Taboada, 2010: 180, 216) propicia que me centre en este ámbito cultural. Vislumbrando el dilatado número de compositores gallegos contemporáneos, para la elaboración de este Trabajo Fin de Grado –TFG en lo sucesivo–, he decidido acotar primero la elección a los que están en activo. Como el criterio anterior arroja todavía una selección excesivamente amplia, opto aquí por únicamente tres autores, para constituir una muestra significativa: Rogelio Groba (1930), Juan Durán (1961) y Paulino Pereiro (1957), no sólo por su incesante actividad sino también por su extenso catálogo compositivo: Rogelio Groba ha compuesto más de 500 composiciones catalogadas, Juan Durán más de un centenar, mientras que la producción de Paulino Pereiro supera las doscientas composiciones. Esta tríada aporta, además, una panorámica heterogénea por el hecho de que cada uno de ellos posee un acercamiento particular a la composición, como reflejaré posteriormente, empleando diferentes estrategias creativas a partir de las que obtienen resultados específicos.

Las obras para clarinete solista tienen, como se evidenciará más adelante, poco peso en los catálogos de los compositores gallegos en general y no conformarían, como aquí interesa, casos homogéneos para tratar su estudio de manera analítica y comparativa. Sin embargo, sí existe un repertorio relevante para clarinete y piano y, además, existe la grabación *Clarinete e piano. Antoloxía de compositores galegos*¹, incluyendo composiciones de los tres músicos citados, que se señalan entonces como las idóneas para este trabajo.

¹ *Clarinete e piano. Antoloxía de compositores galegos* [Triple CD. Intérpretes: Alejo Amoedo y Asterio Leiva. Duración 2:51:58]. Sarria (Lugo): Ouvirmos, 2012, VR0203.

En el presente escrito–llevaré a cabo el análisis y posterior comparación de tres obras para clarinete y piano: *Reminiscencias* (2001), de Rogelio Groba; *Sonatina para clarinete e piano* (1998), de Juan Durán; y *Catro pezas para clarinete e piano, op. 184* (2009), de Paulino Pereiro. Estas obras suponen tres propuestas distintas de composición a partir de una misma plantilla (clarinete y piano). Su estudio, como mostraré en la exposición del estado de la cuestión, resulta novedoso por la ausencia de trabajos previos centrados en este repertorio.

1.2. OBJETIVOS

Trato de abrir la puerta al panorama clarinetístico gallego actual, centrándome en tres obras significativas para clarinete y piano. Los objetivos son los siguientes:

- 1.- Observar qué papel ocupa el clarinete en las producciones seleccionadas.
- 2.- Evidenciar, analíticamente, los diferentes lenguajes compositivos de cada artista a través del análisis de las obras escogidas.
- 3.- Realizar un estudio comparativo entre las tres piezas analizadas.

1.3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este estudio seguiré los objetivos formulados de la forma que expongo a continuación.

Respecto a la observación de qué papel ocupa el clarinete en las producciones seleccionadas, realizaré un estudio individual seguido de una comparación entre los tres catálogos con los que trabajo, para tener en cuenta cuál es la importancia de la producción de cámara y, dentro de ésta, la de clarinete, respecto al total de obras. Para cotejar estos datos estableceré como fecha límite el año 2007, por las razones que expongo a continuación.

Una opción válida para hacer un estudio comparativo entre los catálogos de Groba, Durán y Pereiro consistiría en realizarlo desde la perspectiva de un criterio basado en las edades de los compositores, contrastando las producciones en diversas franjas etarias.

Sin embargo, aquí no me interesa una aproximación semejante, sino únicamente conocer qué importancia otorgan a los grupos de cámara y, en especial, al instrumento sobre el que gira este estudio. Para ello, considero que el criterio más acertado, por pragmático, consiste en establecer una comparación cuantitativa, en términos absolutos. Con tal fin debo fijar un año como límite. Preferiría utilizar 2009, debido a que es ésta la fecha de composición de la más reciente de las tres obras que analizaré. Pero contrariamente a lo que, a mi juicio, sería oportuno, no podré llevarlo a cabo de este modo puesto que el catálogo de Groba –el más extenso– presenta una problemática particular. En su catálogo oficial de obras (Groba Otero, 2008), los años límite son 1952 y 2007. El número de composiciones que consta ahí difiere del publicado en la *web* de la Fundación Groba, donde se valoran partes o secciones de composiciones en varios movimientos como piezas independientes en el cómputo total. Para resolver esta situación, y únicamente para homogeneizar el estudio de los catálogos, asumo 2007 como límite cronológico más reciente. Ciertamente, el vaciado de obras de los tres autores es más preciso así. Evito el riesgo de que alguna composición sea omitida por falta de actualización y, por otro lado, tomo como referencia, para el caso particular de Groba, un catálogo cotejado, impreso y basado en criterios más estandarizados.

En segundo lugar, respecto a los diferentes lenguajes compositivos, mi planteamiento es claramente analítico. Propongo un análisis de la partitura primeramente paramétrico: estudio melodía, armonía, ritmo, dinámica y forma. Con ello logro una descripción pormenorizada de cada aspecto del lenguaje musical utilizado en cada pieza, así como unos criterios comunes que habilitan la comparación entre las composiciones. Sigue, entonces, un análisis comparativo, previsto para evidenciar las diferencias y las similitudes identificables en el lenguaje musical de cada compositor.

Soy consciente de que habría sido un elemento enriquecedor para este estudio la realización de entrevistas a los compositores con preguntas concretas y directas sobre el contexto en el que se compusieron las obras, las expectativas que buscaron satisfacer con ellas o qué motivos o conexiones se dieron en torno a la elección de la plantilla y el resultado final, por ejemplo. En contra de lo que yo hubiese deseado, finalmente no fue posible la realización de estas entrevistas que me habrían brindado la oportunidad de conocer a los compositores e intercambiar ideas sobre sus creaciones.

1. 4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mi acercamiento a la bibliografía específica del tema está ordenado desde lo más general hacia lo más particular, y cronológicamente. De este modo, examino sucesivamente el diccionario de referencia, historias de la música (española y gallega), monografías y, por último, escritos de los propios compositores.

Al partir de una realidad tan concreta y específica como aquí he retratado, esperaba encontrarme con apenas unos títulos que hiciesen referencia a algún compositor –quizá a Groba, por ser el de mayor edad y catálogo. Pero, en realidad, rondan la veintena las referencias en las que aparece contemplado el panorama compositivo gallego contemporáneo.

En la edición original de la *Gran Enciclopedia Gallega* no existen entradas dedicadas a ninguno de los compositores. En el *DMEH* sí se incluyen artículos (Carreira 1999a, 1999b, 2000) sobre los tres músicos, de extensión desigual, aunque en general parcos informativamente. Sobre Rogelio Groba (Carreira, 1999b), se apunta una breve biografía, hasta los años noventa (apuntando que se retira entonces de la vida docente para dedicarse exclusivamente a la composición), acompañada de un listado de obras, pero no se aporta un balance estilístico. Lo mismo cabe apuntar respecto a la voz sobre Paulino Pereiro (Carreira, 2000), aunque tanto la semblanza biográfica como el listado de obras son todavía más reducidos. La entrada dedicada a Juan Durán (1999a) es meramente testimonial, pues en apenas cinco líneas para la biografía y ocho para el listado de obras la información aportada resulta muy escasa.

En cuanto a las historias de la música española (Tomás Marco 1989 y González Lapuente 2012), llama la atención que en esta última apenas se cite el nombre de Groba en una enumeración de compositores de distintas comunidades españolas, como “posibles vías de profundización en lo esbozado a lo largo de las páginas anteriores” (González Lapuente, 2013: 219), dejando en el olvido a Durán y Pereiro. No obstante, se ha incluido a Groba entre los miembros de la Generación del 51 –concretamente en el capítulo octavo, al que titula “Los moderados”–; haciendo hincapié en su labor pedagógica y manteniendo que su composición “se inserta en una doble vertiente que tiende por un lado a crear una música de carácter gallego y, por otro, a una producción investigativa más avanzada” (Marco, 1989: 260). Marco augura que este compositor

“podrá hallar en el futuro el modo de revitalizar una cultura nacional pero con posiciones de hoy”; dice de su estilo compositivo que se encuentra en un “nacionalismo de primera ola, aunque ha llegado en casos concretos a posiciones más actuales” (Marco, 1989: 260).

Las historias de la música gallega, sobre las que me detendré algo más, amplían el abanico y aportan, en la mayoría de ocasiones, más información sobre los compositores que aquí me atañen. Sin duda, el hecho de que estas obras más específicas estén escritas en gallego dificulta el acercamiento a este panorama a personas que desconozcan esta lengua. *150 anos de música galega* es un trabajo loable por ser el primero que lleva a cabo la tarea de hacer una historia de la música gallega y por la juventud de sus autores, entonces veinteañeros (Carreira y Balboa, 1979). Refleja la particular realidad del momento, por lo que cita obras de diversos compositores que fueron posteriormente retiradas del catálogo. Carreira y Balboa sólo tienen en cuenta, como cabría esperar, a Groba, a quien, significativamente, dedican un subapartado (Carreira y Groba, 1979: 41) en un libro de poco más de un centenar de páginas. En “*Notas preliminares a unha historia da música galega nos séculos XIX e XX: V. A aventura de compor en Galicia. Roxelio Groba.*”² Se introduce a este compositor haciendo alusión a lo que supuso, en definitiva, para el panorama musical Gallego –una gran renovación–. Aluden a una triple labor: pedagógica, direccional y compositiva. Resultan relevantes las siguientes líneas (Carreira y Balboa, 1979: 43):

O que na clase de Análise se pase de Desprez a Schönberg ou de Bach a Nono e que se comente co mesmo interese o «Don Giovanni» ca «Wozzeck» abonda para demostra-lo seu total alonxamento da esclerose academicista.³

Esta cita habla por sí sola y representa el gran cambio que supuso Rogelio Groba para un conservatorio gallego de esta época. El acercamiento a lenguajes vanguardistas era algo prácticamente inaudito hasta entonces, en un país aislado por el franquismo. Groba aboga por una música gallega sin caer en el folclorismo típico de la música nacionalista, empleando elementos que la propia naturaleza –a veces rural– brinda a quien sabe escucharla. Carreira y Balboa afirman en este momento que el catálogo de

² Trad. mía: “Notas preliminares a una historia de la música gallega en los siglos XIX y XX: V. La aventura de componer en Galicia. Rogelio Groba.”

³ Trad. mía: “El hecho de que en la clase de análisis se pase de Desprez a Schönberg o de Bach a Nono y que se comente con el mismo interés «Don Giovanni» que «Wozzeck» basta para demostrar su total alejamiento de la esclerosis academicista.”

Groba lo confirman 56 obras, de las que dicen que buena parte son para coro mixto (23) o *lied* (9). Este es un hecho llamativo porque da ocasión de hacerse una idea de las tendencias del compositor en este momento, puesto que en la actualidad su catálogo es ecléctico y muy vasto. Este binomio de autores concluyen sobre Groba que es la figura central de la música gallega por triple la labor anteriormente citada. Se dice también que es el compositor más importante de la historia de la música en Galicia “*polos seus valores como músico –ten moitas cousas que dicir e coñece o xeito de dicelas– e por ellexi-lo quedar en Galicia para desenrola-lo seu traball.*” (Carreira y Balboa, 1979: 48).⁴

Por otra parte, más actualizadas son las obras de Pilar Alén (2004 y 2009). *Breve Historia da Música Galega* es el primero de estos trabajos (Alén, 2004). En el apartado “*Na contemporaneidade*”⁵ (pp. 48-62) se hace una síntesis del panorama contemporáneo gallego, no sólo erudito o académico, sino también contemplando la música tradicional y la MPU. En el apartado que aquí me atañe se hace alusión al contexto de manera sucinta. No es hasta la página 50 cuando aparece el primer nombre representativo para esta investigación: Rogelio Groba, haciendo referencia a su emigración. Se explica el estilo de este compositor con la siguiente afirmación (Alén, 2004: 51-52):

Nesta produción non faltan nunca elementos do folclore galego, ás veces máis sofisticados e difíciles de ver; outras máis nítidos, mais, en todo caso, coa intencionalidade de crear un repertorio marcado por un ton nacionalista.⁶

También se nombra aquí (Alén, 2004: 53) a Juan Durán y Paulino Pereiro, presentándolos como una generación de músicos más jóvenes que comienzan a despuntar hacia los 70 y principios de los 80 con lenguajes nuevos y vanguardistas.

Historia da música galega: notas do século XIX se centra fundamentalmente en elaborar una panorámica de la música gallega entre las fechas 1808 y 1916, como se detalla en los preliminares, aunque también hace referencia a Rogelio Groba en la

⁴ Trad. mía: “por sus valores como músico – tiene muchas cosas que decir y sabe cómo decirlas – y por elegir permanecer en Galicia para desarrollar su trabajo”.

⁵ Trad. mía: “en la contemporaneidad”

⁶ Trad. mía: “En esta producción no faltan nunca elementos del folclore gallego, a veces más sofisticados y difíciles de ver; otras más nítidos, pero, en todo caso, con la intencionalidad de crear un repertorio marcado por un tono nacionalista”.

sección que titula “*A modo de epílogo: a proxección do século XIX no XX*”⁷. En concreto en el subapartado “*2. Tempos difíciles: 1936-1960*”. La autora atribuye a la falta de escuela en Galicia, la ausencia de maestros compositivos, el hecho de que los gallegos no estén a la altura de las corrientes extranjeras y que “*nin tan sequera pode decirse que haxa un músico que sexa coherente e consecuente ao longo de toda a súa produción musical, é dicir, que sexa fiel a un único estilo*”⁸. No estoy en absoluto de acuerdo con esta afirmación puesto que el hecho de que un compositor sea fiel a un único estilo durante toda su trayectoria no es sinónimo de una formación proveniente de una determinada escuela compositiva sino una decisión o rasgo de estilo propios. Incluso las más de las veces las tendencias de los discípulos se muestran contrarias o alejadas de lo que fue su formación, como en casi todas las generaciones. Hay una gran cantidad de compositores alumnos de grandes maestros que abarcan numerosos estilos y lenguajes compositivos a lo largo de su carrera, como podría ser el caso de Groba que se formó junto a Joaquín Turina, entre otros.

La historia de la música gallega más actualizada es *Historia da música en Galicia*, de Lorena López Cobas (López Cobas, 2013). Se trata de trabajo general y muy ambicioso, algo sin precedentes en este ámbito puesto que parte de la Prehistoria (p. 23) y llega hasta el s. XX (pp. 303-375). Contiene una panorámica general dividida en seis capítulos donde es el último de ellos el que tiene especial interés para este TFG. Con prefacio de Pilar Alén, quien presenta la obra como el *sanctasanctórum* “*á que todos os eruditos, aleccionados e lectores en xeral, acudirán para ilustrarse, descubrir un mundo case descoñecido, buscar información puntual [...]*”⁹. Cita a Groba y dice de él (López Cobas, 2013: 357-358):

As suas creacións foron consideradas como as máis xenuínas expresións dun renovado galeguismo musical, que romperá coas propostas anteriores sobre “aires galegos” ao recorrer aos modelos compositivos neoclásicos –na liña de Bartók–, indagando na bitonalidade e valorando o papel dunha tonalidade ampliada na que a disonancia adquire valor expresivo. [...] destacando en xeral polo seu apego cara ao

⁷ Trad. mía: “A modo de epílogo: la proyección del siglo XIX en el XX.”

⁸ Trad. mía: “ni siquiera puede decirse que haya un músico que sea coherente y consecuente a lo largo de toda su producción musical, es decir, que sea fiel a un único estilo.”

⁹ Trad. mía: “a la que todos los eruditos, aficionados y lectores en general, acudirán para ilustrarse, descubrir un mundo casi desconocido, buscar información puntual [...]”

compoñente identitario galaico e o seu esforzo por achar unha linguaxe personal, mesturando a vangarda coa súa visión.¹⁰

Por vez primera Lorena plasma los nombres de los tres compositores –junto a otros artistas– (López Cobas, 2013: 368), habla de Juan Durán en el apartado de tonalidad ampliada desde una postura romántica mientras que engloba a Pereiro en las tendencias atonales y a Groba en la opción folclorista. Pese a ser un trabajo digno de loar debido al gran ámbito histórico que abarca, sorprende ver un error en el catálogo de Groba, asegurando que cuenta con un prolífico catálogo de obras “*preto de medio centenar de ítems*”¹¹ (López Cobas, 2013: 358), siendo la cifra muy superior –cerca de 500 obras–, error que probablemente se deba a una mala traducción o simplemente a un desafortunado *lapsus calami*.

Pese a la importancia de los trabajos citados, quien más ha ahondado sobre el tema gallego y, en concreto, sobre los compositores de los que versan estas líneas es Carlos Villar-Taboada. Con su tesina, tesis y diversos artículos derivados de su investigación, ha trabajado en profundidad este ámbito. En *Introducción a la música contemporánea en Galicia...* (Villar-Taboada, 2001) se abordan diversas trayectorias musicales y se exponen las características generales del repertorio de la música contemporánea gallega. No sólo se contextualiza este ámbito sino que se dan datos biográficos de los autores, además de presentar entrevistas a los mismos en los anexos. Esta pormenorizada investigación continúa en la tesis *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000)*... (Villar-Taboada, 2005) en la que se contempla la efervescente actividad compositiva del panorama gallego con una apabullante cantidad de análisis de obras. Villar-Taboada aporta infinidad de datos de esta tríada de compositores, presentando a cada cual dentro de un apartado que responde a su estilo compositivo. De este modo, se presenta a Rogelio Groba en el capítulo cuarto –“4. El recurso al folklore: el modelo folclorista gallego: Groba”– donde, además de dar algunos datos biográficos relevantes sobre su persona, se explica su estilo compositivo, tan cercano al folclore

¹⁰ Trad. mía: “Sus creaciones fueron consideradas las más genuinas expresiones de un renovado galleguismo musical, que romperá con las propuestas anteriores sobre “aires gallegos” al recorrer los modelos compositivos neoclásicos – en la línea de Bartók –, indagando en la bitonalidad y valorando el papel de una tonalidad ampliada en la que la disonancia adquiere valor expresivo. [...] destacando en general por su gusto hacia el componente identitario galaico y su esfuerzo por encontrar un lenguaje personal, mezclando la vanguardia con su visión.”

¹¹ Trad. mía: “cerca de medio centenar de títulos”.

gallego, y se procede al análisis de diversas obras para ejemplificar sus rasgos estilísticos, como se evidencia en estas líneas (Villar-Taboada, 2005: 188):

La tesis estética de Groba parte, por tanto, de la premisa ética según la cual el artista, el compositor, debe comprometerse con su tierra. A partir de ahí ve lógica la adopción del nacionalismo, basado en un «dar testimonio» de la voz popular: el folklore y la lengua gallegas. La tonalidad y la modalidad se ven legitimadas por su vigencia el folklore gallego. Groba asume que el patrimonio musical de Galicia padece deficiencias porque carece de un repertorio histórico suficientemente extenso y, consecuentemente, define su propio deber como compositor gallego dotar a Galicia de dicho patrimonio estilístico. Estas argumentaciones explican el empeño del maestro Groba por escribir obra elaboradas tanto a partir de temas populares gallegos como a partir de formas de la tradición culta occidental revestidas con ropajes estilísticos diversos: el folklorismo y el historicismo se presentan como las bases de su pensamiento musical.

La versatilidad de Groba se evidencia ya en los puntos en los que se le tiene en cuenta, puesto que aparece en “Lecturas de la tonalidad: el pluralismo estilístico de Groba” y en “En torno a la atonalidad y el dodecafonismo: el expresionismo de Groba”. Del mismo modo se procede con Juan Durán, englobado en el quinto capítulo “5. Lecturas de la tonalidad: Durán y el dominio de la melodía”, que se define a través de las siguientes características (Villar-Taboada, 2005: 352):

La música de Durán se define por el predominio de la melodía, a través de temas que «arranca» al silencio de manera semejante a como el escultor obtiene sus figuras del material que esculpe. Otro elemento importante en la definición de su estilo consiste en su interés por el colorido tímbrico, investigado desde una perspectiva tradicional, que respeta al intérprete porque siempre busca esa dimensión humana en sus partituras: es consciente de que la escritura debe ser respetuosa con la técnica y las posibilidades del instrumento y instrumentista, que condicionan la obra.

Se hace lo propio, como cabría esperar, con Paulino Pereiro en el sexto “6. En torno a la atonalidad y el dodecafonismo: la atonalidad de Pereiro, contrapunto y variaciones”. Se le presenta como “un compositor con una extraordinaria solvencia y una inusitada fecundidad creativa”. Algunos rasgos característicos se plasman a continuación (Villar-Taboada, 2005: 756-757):

El lenguaje musical que emplea es ecléctico, demostrando una gran capacidad para el desarrollo motivico y para la creación de texturas elaboradas contrapuntísticamente. Sus influencias más claras parecen ser la del expresionismo vienés, que impregna muchas obras, pero también se encuentran rasgos folkloristas y neoimpresionistas, y también otras técnicas como el recurso a la modalidad o el despliegue espectral, que perfilan un lenguaje rico en timbres y armonías y muy variado en cuanto a los recursos empleados y muy versátil en las elaboraciones desarrollos motivicos.

Los escritos de compositores escasean, únicamente existen hasta la fecha dos títulos: *Rogelio Groba. Meditacións en branco e negro* y *Diabolus in musica. Conversas con Rogelio Groba*. Ambos de la autoría de Manrique Fernández, periodista cercano al compositor. El primer título (Fernández Vázquez, 1999) es una crónica de carácter autobiográfico, un recorrido vital de una evidente elocuencia ya en el índice, donde cada capítulo de la vida del artista recibe un nombre vinculado a la música. El segundo título, por su parte, consiste en una memoria, a modo de entrevista, que recorre el trayecto del compositor, su modo de componer o de ver el panorama compositivo, entre otras cosas. Aquí se detalla cómo ve la música tradicional (Fernández Vázquez, 2011: 99):

- Xa que falamos da música tradicional, vostede ten a súa propia teoría sobre o papel que xoga no eido da música culta.
- Dende o meu punto de vista, a música tradicional é a materia prima coa que se pode facer arte, xa que o dato folclórico per se non se pode considerar unha manifestación artística. Nalgunha ocasión expreseino comparando ese dato coa pedra: como tal, a pedra non é máis que pedra, pero nas mans dun canteiro habelencioso pódese converter en arte. De maneira que o papel do compositor ben podería ser o de elevar o dato folclórico a categoría artística, sublimar a esencia dese dato que é expresión da natureza galega, do sentir galego.¹²

¹² Trad. mía: “–Ya que hablamos de la música tradicional, usted tiene su propia teoría sobre el papel que juega en el terreno de la música culta.

–Desde mi punto de vista, la música tradicional es la materia prima con la que se puede hacer arte, ya que el folclore *per se* no se puede considerar una manifestación artística. En alguna ocasión lo expliqué comparándolo con la piedra: como tal, la piedra no es más que piedra, pero en las manos de un cantero habilidoso se puede convertir en arte. De manera que el papel del compositor podría ser el de elevar el folclore a la categoría artística, sublimar la esencia de ese folclore que es expresión de la naturaleza gallega, del sentimiento gallego.”

Son numerosos los artículos que tienen relación con los tres artistas tratados, la mayoría de la autoría de Villar-Taboada derivados de su tesina y tesis, como se ha apuntado con anterioridad. La excepción es el artículo de Rosa Fernández (2007) “El compositor Juan Durán a través de su obra”, que aporta diversos análisis de Durán para tratar su estilo, desde una óptica distinta a Villar-Taboada. A pesar de este fértil panorama bibliográfico el estudio de la música contemporánea gallega sigue en curso y todavía cuenta con un dilatado panorama sin apenas explorar. Aunque Groba, Durán y Pereiro sean citados y estudiados en algunas obras como he explicado en líneas anteriores, nunca se ha abordado una investigación centrada en el clarinete, como tampoco han sido analizadas las obras que en este TFG se han seleccionado.

1.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo se articula, conforme al esquema académico preestablecido, en un estudio inicial sobre las producciones clarinetísticas de estos compositores en el conjunto de sus repertorios, y una parte central consistente en los análisis paramétricos de las tres piezas seleccionadas y el estudio comparativo final, más las conclusiones y la bibliografía. He buscado una correspondencia entre la definición de los objetivos y la articulación de los diversos capítulos.

2.- EL CLARINETE EN GROBA, DURÁN Y PEREIRO

En el catálogo oficial de obras de Rogelio Groba (Groba Otero, 2008) constan, hasta 2007, 534 composiciones, de las que 31 son obras de cámara para diversas plantillas –dúos, tríos, cuartetos, quintetos...–, siendo sólo una en la que consta el clarinete en la plantilla. En contraposición, en la página *web* de la Fundación Groba¹ se contemplan 66 títulos relativos a agrupaciones de cámara y únicamente uno con clarinete – caso de *Reminiscencias, sonata para clarinete e piano* (2001). Ya he apuntado anteriormente esta discrepancia y explicado mi decisión de seguir lo recogido en el catálogo oficial, por lo que a continuación planteo un breve estudio del mismo.

Reminiscencias es la más reciente las cuatro sonatas de Groba.² He podido constatar que el clarinete no es, en general, un instrumento especialmente relevante en el catálogo de este compositor, incluso aunque le haya dedicado el *Concerto Klásiko* (1998). Sólo en estas dos obras tiene un papel protagonista.



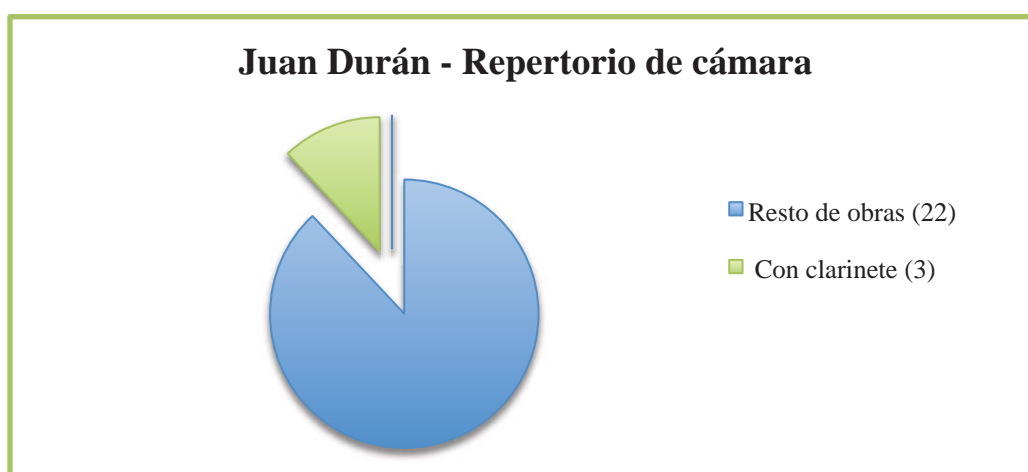
Gráfica 2.1 – Repertorio de cámara y clarinete en Rogelio Groba

Por su parte, Juan Durán es un compositor más ecléctico que Groba en lo que a elección de plantilla se refiere (gráfica 2.2). El número de obras de cámara asciende a 25 hasta 2007 (Durán, 2014), entre las cuales se requiere del clarinete en tres casos:

¹ Fundación Rogelio Groba: Catálogo de obra. Recurso en línea: <http://www.fundacionrgroba.com/>

² Las otras tres piezas son: *Mímesis, para flauta y piano* (1981), *Diálogos, para violonchelo y piano* (1987) y *Laxeirana, para violín y piano* (1991).

*Hiperión*³ (1983), *Sonatina para clarinete e piano* (1998), *Apunte gardeliano*⁴ (2002). A pesar de que en las composiciones *a solo* este autor no se decanta por el clarinete – predominan las escritas para piano– Durán ha seguido escribiendo para este instrumento en música de cámara tras el 2007, caso de *Variación sobre un alalá*⁵ (2008) y *Fantasia sobre Negra Sombra*⁶ (2012). Así bien, parece poseer cierta atracción por el clarinete, tal vez por su fuerte carácter melódico, elemento que fascina al compositor y se refleja en sus obras, como se verá a lo largo de este TFG.



Gráfica 2.2 – Repertorio de cámara y clarinete en Juan Durán

El panorama creativo de Paulino Pereiro es un caso particular con respecto a Groba y Durán, dado que la mayor parte de sus composiciones son para grupos de cámara (gráfica 2.3). Para cotejar estos datos me he servido de un documento inédito (Villar-Taboada, [en preparación]), así como de la consulta de la obra completa del compositor, donada a Villar-Taboada, de donde he extraído que de sus 167 composiciones hasta 2007, 91 son de cámara y, entre ellas, a su vez, son seis las que cuentan con el clarinete entre su plantilla: *Haikus de Luísa Villalta, op. 19*⁷ (1986), *Valse para Eloisa e Leticia, op. 88*⁸ (2000), *Caderno de Lokesh (I.- Bharosa), op. 130*⁹

³ Para quinteto de viento: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

⁴ Para violín, clarinete y piano.

⁵ Para clarinete en sib, fagot, trompeta, trombón, timbal, violín y contrabajo.

⁶ Para clarinete y piano.

⁷ Para mezzo y orquesta de cámara (piccolo, flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, trompa en fa, 1 percusionista, piano y cuerdas).

⁸ Para clarinete y piano.

⁹ Para clarinete y piano.

(2007), *Caderno de Lokesh (III) op. 136*¹⁰ (2007), y *Dúas maneiras de se precipitar na noite, op. 146*¹¹ (2007). Es preciso matizar que la obra que en este escrito analizo y comparo –*Catro pezas para clarinete e piano, op. 184*– permanece fuera de esta clasificación, puesto que data del año 2009.



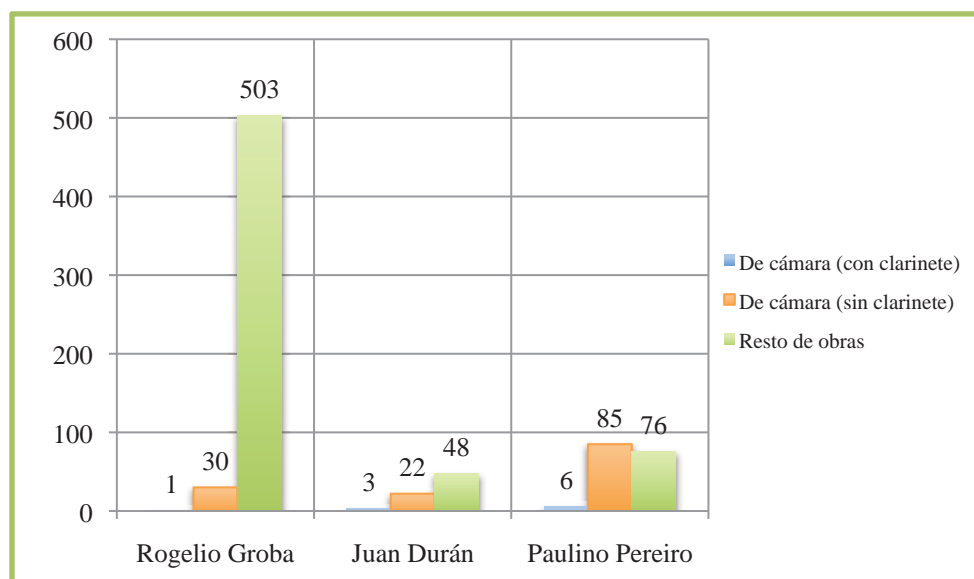
Gráfica 2.3 – Repertorio de cámara y clarinete en Paulino Pereiro

A la luz de los datos manejados, comentados y reflejados en las gráficas, resulta evidente que es Paulino Pereiro quien posee un mayor número de obras de cámara con clarinete, en parte debido al elevado número de obras de cámara que ha compuesto; a él le sigue Juan Durán, que también posee un elevado número de obras para esta plantilla en proporción al número total de composiciones de cámara que tiene, y finalmente, se sitúa Rogelio Groba. No me sorprende que sean los más jóvenes (Pereiro y Durán) quienes tengan un mayor porcentaje de obras con clarinete. El primero, por el gran número de piezas para cámara que abarca con respecto al total de sus composiciones, el segundo por la diversidad de plantillas que elige para sus obras. Me llama la atención, sin embargo, que únicamente exista una obra de cámara con clarinete en el caso de Groba; en su ingente producción las expectativas de encontrarme un número elevado de piezas que incluyesen este instrumento eran altas, máxime cuando se trata de un músico muy familiarizado con el entorno bandístico y con los instrumentos de viento; e incluso valorando el *Concerto Klásiko*.

¹⁰ Para 2 clarinetes y fagot.

¹¹ Para octeto: flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

De todo ello, resulta evidente que es Durán el que alcanza un porcentaje más elevado de obras para clarinete, bien comparándolas con el total camerístico, bien haciéndolo con el total de su producción.



Gráfica 2.4 – Comparación de catálogos: Groba, Durán y Pereiro

Una vez examinado el peso del clarinete, desde una perspectiva general, en las producciones de Groba, Durán y Pereiro, en los siguientes capítulos pasaré a realizar los análisis paramétricos de cada una de las obras seleccionadas.

3.- ROGELIO GROBA

Es comúnmente aceptado, como afirma Villar-Taboada en su tesis, que Rogelio Groba Groba (Guláns, Ponteareas, Pontevedra, 1930) es el compositor gallego del siglo XX con la producción más amplia, actualmente con un catálogo que ronda las quinientas obras. Procedente de una aldea de donde tomó como inspiración la naturaleza, desde temprana edad –como se detalla en *Meditacións en branco e negro* (Fernández Vázquez, 1999: 11-23)– este compositor se formó en un entorno semipopular monopolizado por bandas de música; ambos hechos evidencian su conocimiento del folklore tradicional (Villar-Taboada, 2005: 175):

Uno de los rasgos que con mayor claridad distingue a la identidad cultural gallega es el rico y variado repertorio musical de su tradición popular. El folklore musical galaico actúa en el ámbito del canon cultural de la región como un elemento indudablemente destacado por su volumen patrimonial, por su variedad y por su innegable vitalidad.

Como cualquier coetáneo suyo, siguió formándose en Madrid –en concreto en el Real Conservatorio de Música, en las especialidades de interpretación y composición– hacia donde se desplazaba esporádicamente para poder compaginar sus estudios con su labor como director de la Banda Municipal de Tui. En Madrid tuvo contacto con Manuel Angulo y Carmelo Bernaola y fue discípulo de Julio Gómez, quien lo guió en el ámbito compositivo. En 1959 finaliza sus estudios madrileños obteniendo los títulos superiores, entre los que cabe destacar el de Profesor de Composición. En este momento comienza a dirigir la Banda de Ponteareas durante algo más de un año para, poco después, solicitar la plaza en otra banda en Ciudad Real. De esta información se extrae que siguió cercano al panorama de las bandas de música (Fernández Vázquez, 1999: 73-102).

Emigra a Suiza junto a su mujer en 1962, donde reside durante seis años y vuelve a España empapado del panorama musical europeo. A su regreso toma la batuta de la Banda-Orquesta de A Coruña, donde inicia una importante labor para renovar el panorama musical de la ciudad (Fernández Vázquez, 1999: 147-157). Volvió a Galicia con una pronunciada intención de entregarse a la composición como se detalla a continuación (Fernández Vázquez, 1999: 143-144):

[...] impoñíame a min mesmo a entrega a un traballo compositivo que dotase á cidade e, por extensión, á miña rexión, dun patrimonio artístico musical desacomplexado, afastado do vello tópico gaiteiril.¹

La que Villar-Taboada denomina una cuarta etapa en el ámbito compositivo se abre en 1990, año en el que Groba decide centrarse íntegramente en la composición, dejando en el olvido otras labores –director y docente–. Por consiguiente, logra un fecundo número de composiciones en las que se aprecian los siguientes rasgos (Villar-Taboada, 2005: 190):

Incluso es posible identificar nuevos trazos de experimentación, fácilmente atribuibles a las inquietudes de un músico que ya posee la destreza de un oficio cultivado durante años y que, sin necesidad de demostrar ya nada, puede permitirse, de nuevo, colmar sus más genuinas inquietudes.

Así pues, *Reminiscencias, sonata para clarinete e piano* (2001) se compone en un momento de plena madurez intelectual en el que Rogelio Groba ha desarrollado ya su carrera y posee un lenguaje identitario, como se verá a continuación.

COMENTARIO ANALÍTICO

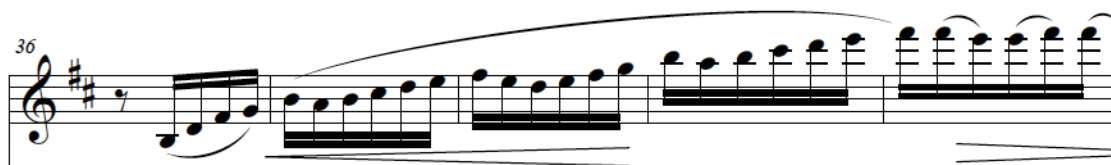
Reminiscencias es una sonata para clarinete y piano, en tres movimientos de secuencia clásica –*Allegro* - *Adagio molto* - *Presto*–. Aunque no existan comentarios del propio autor sobre esta obra, considero elocuente –y comparto la opinión– de que cada uno de los movimientos “parafrasean *tempi*” de géneros musicales propios de la música tradicional gallega (Costa Vázquez-Mariño (2012), algo que es habitual en la obra de Groba (Villar-Taboada, 2005: 203-211); siendo así un *tempo* de foliada el *Allegro*, un *Adagio molto* construido a modo de alalá y un *Presto* en rápido y vívido aire de muiñeira. Desde una perspectiva general, en lo relativo al empleo del clarinete, se trata de una obra muy ágil en cuanto a digitación, con los fraseos bien articulados para la respiración, con una dificultad técnica media-alta.

¹ Trad. mía: “[...] me imponía entregarme a un trabajo compositivo que dotase a la ciudad y, por extensión, a mi región, de un patrimonio artístico musical sin complejos, alejado del viejo tópico de gaita”.

♦ MELODÍA

La melodía ocupa un ámbito de aproximadamente dos octavas, moviéndose a través de grados conjuntos, con algunas excepciones que explicaré a continuación. Es relevante la recurrencia, en la totalidad de la obra, de los saltos de terceras o las distancias de terceras entre diferentes líneas melódicas.

El *Allegro* presenta una dualidad melódica desde el inicio. Las partes A y A' de este movimiento se caracterizan por el hecho de que la voz inferior del piano adopta un *ostinato* rítmico-melódico que acentúa la primera parte del compás; mientras que la voz superior toma figuraciones de corchea o semicorchea dibujando pasajes escalísticos. Por su parte, el clarinete toma como medida base la semicorchea, a través de melodías o con ascensos por terceras y líneas ondulantes en grados conjuntos, o escalísticas (ejemplo 3.1), como la voz superior del piano.



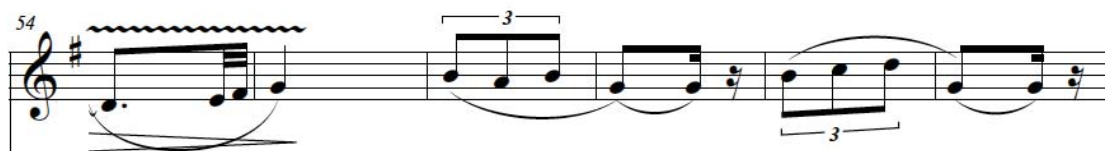
Ejemplo 3.1: Melodía del clarinete (cc. 36-40) de “*Allegro*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

En el caso del clarinete, esta tendencia melódica únicamente se abandona durante este primer movimiento en los compases 88-91. Rítmica y percutida es, sin embargo, la melodía del piano en la parte B, uno de los rasgos contrastantes que caracterizan esta sección.

Los tresillos –en especial los descendentes– caracterizan la melodía del piano en la totalidad del *Adagio molto* (ejemplo 3.2). Únicamente abandonan esta tendencia de descenso entre los compases 97-120, coincidiendo con el final de la sección B. No obstante, la melodía del clarinete (ejemplo 3.3) en este movimiento tiene varias características. Combina tres figuraciones fundamentalmente –corcheas, semicorcheas y tresillos– y se mueve por grados conjuntos y disjuntos.



Ejemplo 3.2: Tresillos descendentes (cc. 1-5) de “*Adagio molto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba



Ejemplo 3.3: Melodía del clarinete (cc. 54-58) de “*Adagio molto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

El tercer movimiento –*Presto*– posee diversas características melódicas; es intrínseco el carácter de muiñeira, que viene dado por el compás (6/8) y por la melodía en corcheas fluyendo por grados conjuntos con bordaduras (ejemplo 3.4). El clarinete describe las secciones en corcheas ligadas en todo el movimiento, a excepción de algunas notas tenidas con trinos.



Ejemplo 3.4: Melodía clarinete (cc. 26-30) de “*Presto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

En las secciones I (introducción), A, A' y A'' es constante un *ostinato* del piano, que entra en la segunda parte del compás compuesto por tres corcheas, dos negras con puntillo y una corchea (ejemplo 3.5), aunque varía mínimamente o se expande en algunas ocasiones. Es importante resaltar que esta es la célula base de todo el movimiento, a través de ella se conforman las múltiples variantes de los diferentes segmentos. Este movimiento está impregnado de una melodía extremadamente similar en todas las partes, que funciona como variaciones en cada caso. A pesar de que algunos movimientos son claramente contrastantes, todos poseen rasgos comunes en la melodía que los hacen muy similares.



Ejemplo 3.5: *Ostinato* melódico (cc. 1-5) de “*Presto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

En la sección B un rasgo estilístico de Groba es la homogeneidad de las líneas melódicas de ambos instrumentos, que se encuentran a distancia de tercera y avanzan

homofónicamente a pulso de corchea; parece claro que se trata de un guiño hacia el elemento por antonomasia del folclore gallego: la gaita y la muiñeira (ejemplo 3.6).



Ejemplo 3.6: Inicio del segmento B (cc. 81-85) de “Presto”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

La gaita tiende a cumplir estas características –entre otras– en su ámbito popular tradicional, y se plasman de manera precisa y sintética a continuación (Villar Taboada, 2005: 180-181):

De manera tradicional, la gaita suena sola o acompañada por otra gaita y el carácter fuertemente rítmico de sus melodías invita con frecuencia a su seguimiento por parte de uno o varios instrumentos de percusión [...] Las melodías ejecutadas por las gaitas, de ámbitos estructurales que rara vez exceden la octava, suelen seguir una interválica predominantemente diatónica en la que se destaca la preferencia del modo mayor sobre el modo menor. Los diseños rítmicos se ajustan en la mayoría de los casos a pulsos binarios, de subdivisión bien binaria (compás de 2/4) o bien ternaria (compás de 6/8). Los planes formales más frecuentes son de tipo estrófico, basándose en frase claras no sujetas a desarrollo. [...] Cuando las gaitas tocan a dúo es frecuente la alternancia de breves pasajes al unísono con otros, muy típicos, donde se doblan a intervalo de tercera.

Es empleado también aquí por Groba otro recurso estilístico típico, se trata de lo que Villar-Taboada llama “pedal cromatizado”, que no es más que la estilización de un elemento de la música popular gallega, puesto que alude al roncón de la gaita, dinamizado cromáticamente. El compositor lo emplea como herramienta expresiva que crea disonancias controladas mediante la repetición, ya sea una escala diatónica o un giro cromático.



Ejemplo 3.7: Pedal cromatizado (cc. 316-320) de “*Presto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba



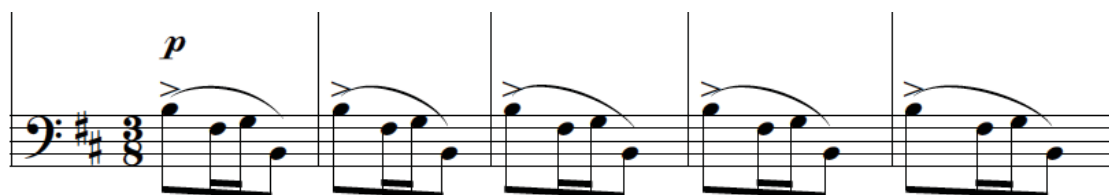
Ejemplo 3.8: Pedal cromatizado (cc. 321-325) de “*Presto*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

♦ ARMONÍA

Esta sonata está escrita en si menor. El primer movimiento –*Allegro*– se abre y se cierra en dicha tonalidad. El segundo movimiento –*Adagio molto*– se presenta en Sol Mayor, respetando el modelo tradicional de comenzar y terminar en la misma tonalidad. Un caso particular es el del tercer movimiento –*Presto*– que se inicia en Re Mayor, es decir, el relativo mayor de la tonalidad predominante de la obra, para finalizar en si menor, tonalidad de la pieza. La armonía sirve de apoyo para articular los diferentes movimientos de la obra, pero carece de mayores repercusiones estilísticamente.

♦ RITMO

La sonata *Reminiscencias* comienza en compás de 3/8, $\text{♩} = 80$, que no variará durante el primer movimiento. Se emplea un ostinato rítmico-melódico en la voz inferior del piano (ejemplo 3.9), que únicamente desaparece unos compases para transformarse en *ostinato* armónico rítmico (cc. 52-123) con un fuerte sentido acordal (ejemplo 3.10).



Ejemplo 3.9: *Ostinato* melódico rítmico (cc. 1-5) de “*Allegro*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba



Ejemplo 3.10: *Ostinato* rítmico (cc. 52-55) de “*Allegro*”, en *Reminiscencias* (2001), de Groba

El compositor decide insistir en esta obra sobre las estructuras ternarias. Dos de los movimientos son ternarios o de subdivisión ternaria –el primer movimiento, en 3/8, y el segundo movimiento, en 6/8– mientras que opta presentar el *Adagio molto* en un 1/4, $\text{♩}=50$, donde la voz inferior del piano emplea el tresillo en valores de semicorchea en la totalidad del movimiento (ejemplo 3.2), únicamente abandonando estos valores para cedérselo a la mano derecha y retomarlo posteriormente cuando ésta prescinde de ellos. Así mismo, el uso del tresillo es una constante impasible que, en ocasiones, contrasta con las demás líneas melódicas.

El *Presto* se presenta en compás de 6/8 ($\text{♩}=80$) en su totalidad. Como había sucedido en el movimiento primero de esta sonata, el compositor emplea en este caso un ostinato melódico rítmico en la voz inferior del piano para abrir el movimiento (cc.1-80), idea que retomará en la recapitulación (cc. 162-241).

♦ DINÁMICA

En esta pieza el rango dinámico oscila, principalmente, entre *fortissimo* y *pianissimo*; con numerosos reguladores –*crescendo* y *diminuendo*.

En el primer movimiento el piano, y tras él el clarinete, comienzan en *piano* (cc. 1 y 4). La dinámica varía a través de reguladores hasta el c. 52, donde aparece un cambio a *fortissimo*, punto álgido, coincidiendo con un cambio en el ostinato rítmico del piano. Pierde intensidad en el compás 70, a la vez que entra el clarinete. La última indicación aparece en el compás 127 –*piano*– y no aparecerán más que reguladores –*crescendi* y *diminuendi*– hasta acabar el movimiento (c. 174).

El *Adagio molto* es un movimiento que se mueve en torno al *piano* y *forte*, con algunos niveles intermedios. Comienza, al igual que el inicio de la obra, en un *p* del

piano que continuará, con reguladores, hasta el c. 65, donde se da paso a un *forte* para los dos instrumentos. Se pasa de un *mf* en el c. 97 a un *pp* en el c. 108, coincidiendo con un momento de cambio en el terreno musical para volver a retomar un *f* en el c. 122 que no cambiará hasta el final del movimiento, donde la última parte (cc. 149-154) se regulan con un *diminuendo*.

El tercer movimiento de esta sonata es el de mayor diversidad de indicaciones de dinámica. Desde un *piano* a un *fortississimo*, pasando por diversos peldaños intermedios: *fortepiano*, *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo*. Como había ocurrido con los dos anteriores, este último movimiento se inicia en un *p* del piano, que se convierte en *fortissimo* al final de la introducción y retoma de nuevo el *piano* para volver al motivo inicial cuando comienza el clarinete. *Fortissimo* para ambos instrumentos entre los cc. 81 y 89, coincidiendo con un momento en el que todas las líneas melódicas, por vez primera, caminan sobre la misma melodía homorrítmicamente (véase ejemplo 3.6.). Se alternan de nuevo, como ocurre desde el inicio al cc. 133, el *piano* y el *fortissimo*, en este caso hasta el c. 133. Durante todo el movimiento predominará el contraste entre estos dos matices, reservando el cénit para los dos últimos compases de la obra (cc. 306-387), que se escriben en el único *fff* de la pieza, con un sentido más expresivo que prescriptivo.

♦ FORMA

Se trata de una sonata en tres movimientos, como se ha dicho anteriormente, *Allegro*, *Adagio molto* y *Presto*.

El *Allegro* presenta una forma tripartita: ABA'. Donde A funciona como exposición y comprende los compases 1-51, B aparece a modo de desarrollo, abarcando del 51 al 123 y A' cierra el movimiento a modo de reexposición (cc. 124-174). Atendiendo a las diferentes subsecciones melódicas que articulan cada sección de este movimiento, las expondré de manera esquemática:

A: a – a₁ – a₁' – a₂ – a₂' – a₁'

B: b₁ – b₂ – c [c₁ – c₂ – c₃ – c₄] – b₂'

A': a – a₁ – a₁' – a₂ – a₂' – a₁ – a₁'' (codetta)

Al igual que el primer movimiento, el *Adagio molto* posee una estructura ternaria ABA'. En este caso A ocupa los compases 1-64, mientras B comprende desde el compás 65 al 120 y finalmente del 121 al 154 conforman, de nuevo, A'. Cada una de las secciones está delimitada y bien diferenciada por una cadencia perfecta (cc. 64, 120 y 154).

A: Intro – a₁ – a₂ – a₁'

B: No considero oportuno dividir esta sección en frases².

A': a'₁ – a'₂ – a'₁' (codetta)

Groba otorga al *Presto* una mayor complejidad temática debido, en parte, al empleo de la armonía y melodía, como se ha visto anteriormente. He considerado oportuno dividir este movimiento en las siguientes partes: I (intro.) – A – A' – A'' – B – B – A''' – I – A – A' – A'' – B – B – A'''' – C – Coda. Pienso que para explicitar qué compases ocupa cada una de estas divisiones será más claro introducir una tabla. Pese a tener nombres diferentes, como he explicado en lo referente a la melodía, este movimiento parte de una idea de base (ejemplo 3.5.) que va variando constantemente, de manera que todo el movimiento tiene una melodía similar, de ámbito reducido, en ascenso o a distancia entre voces de terceras y demás características anteriormente mencionadas. Debido a esta tendencia, es necesario introducir unos sucintos comentarios acerca de lo que caracteriza cada parte aquí reflejada.

La I no funciona como una introducción a todo el movimiento, sino que cumple el papel de preludiar con la célula inicial (ejemplo 3.5.) lo que será una constante en todo el recorrido de esta parte. Los segmentos A (con sus diversos nombres) tienen como característica el ostinato del piano y la melodía por grados conjuntos en valores de corchea agrupadas en tres de la voz superior del piano y el clarinete. B se caracteriza por el hecho de que las tres líneas melódicas fluyen homorrítmicamente. Los rasgos diferenciadores de C son los acordes tenidos en la voz inferior del piano y de nuevo la melodía en valores de corchea agrupadas de nuevo en tres, que fluye ahora arpegiada. Expongo a continuación un plan esquemático sobre el planteamiento del movimiento.

² Véase lo apuntado en “melodía”.

Segmento	Compases
I (intro.)	1-20
A	21-40
A'	41-60
A''	61-80
B	81-99
B	100-118
A'''	119-161
I	162-181
A	182-201
A'	202-221
A''	222-241
B	242-260
B	261-279
A''''	280-327
D	327-348
Coda	348-387

Tabla 3.1.- Esquema formal de “Presto”, de *Reminiscencias* (2001), de Groba

Como se aprecia en la tabla expuesta, este movimiento es biseccional y, a su vez, cada una de las dos secciones, tienen forma tripartita de tipo ABA' donde A está superdesarrollada y diversamente variada. La articulación global típicamente se organiza a partir del parámetro melódico.

Reminiscencias es una sonata en la que la melodía tiene una especial importancia, puesto que articula la obra, como ya he explicado en el apartado relativo a este parámetro. A pesar de que se concibe de una manera tonal, el pedal cromatizado crea, mediante la repetición, disonancias controladas que aportan una gran expresividad a nivel auditivo. Ha quedado patente el gusto de Groba por el ritmo ternario o de subdivisión ternaria y, en cuanto a la forma, es evidente que hay una tendencia hacia las formas tripartitas tipo ABA'. Juega con las texturas para articular el discurso, algo que queda patente, en especial, en el *Presto*, aligerándolas o densificándolas en los diferentes segmentos en los que se divide. Dicho esto, es una composición que apela indiscutiblemente al folclore gallego, una base que recrea al añadirle elementos cromáticos que le aportan una gran expresividad.

*Componer es hacer una sola,
una sola obra, que sea capaz
de trascenderte a ti mismo.*
Juan Durán (Villar-Taboada, 2001: 586)

4.- JUAN DURÁN

Juan Durán Alonso (Vigo, 1961) es miembro fundador de la Asociación Galega de Compositores y presidente de la misma desde el año 2002. Es un compositor cuya praxis evidencia una voluntad de comunicarse con el público, pues se interesa en crear una música que deleite a sus oyentes y aboga por el respeto a los intérpretes. Su escritura es coherente con estos planteamientos y tiene en cuenta el instrumento para el que compone en cada momento (Villar-Taboada, 2005: 352-393). El propio músico ahonda en estas ideas (Villar-Taboada, 2001: 586):

[...] la naturaleza propia del instrumento también te va a influir en la obra que haces, no puedes escribir una obra para flauta como si fuera para trompa y viceversa, lo que no significa que la de flauta esté sobrecargada de trinos, florituras, escalas y agilidades y que la trompa esté cargada de notas largas o líneas heroicas, pero no puedes escapar de la propia naturaleza del instrumento.

Su formación tuvo lugar en Vigo y A Coruña, recibiendo clases de composición de Rogelio Groba y estudiando piano con Mercedes Goicoa. Llevó a cabo investigaciones sobre la historia de la instrumentación y la música vocal y camerística. Él mismo considera que su formación es historicista con respecto al tratamiento instrumental y formal (Villar-Taboada, 2005: 352-393).

El entorno familiar que lo arropó –padres cantantes de coro y hermana mezzosoprano– dan una explicación clara sobre su interés por el terreno melódico en sus obras e investigaciones. Él mismo afirma en una entrevista: “me preocupa la cuestión de cantar, de hacer cantar a los instrumentos, algo que nos enseñó Mozart”. Su estilo predominantemente tonal y el empleo de un lenguaje con un cariz romántico responden a esta premisa principal. No obstante, sus comienzos en el terreno compositivo fueron en el ámbito del dodecafonismo y el serialismo. Tras esto se deduce que opta por la vía de la tonalidad conscientemente, aun siendo conocedor de otros lenguajes como el impresionista, que se deja entrever en su estilo (Villar-Taboada, 2005: 352-393). Durán reflexiona sobre este tema (Villar-Taboada, 2001: 591):

[...] los experimentalismos y las vanguardias a partir de la Segunda Escuela de Viena [...] no me interesa[n], no es mi mundo ése, es un mundo de especulación sonora donde hay cosas muy interesantes, que hay una parte *happening* mucho más apetecible para disfrutar de ese cosmos sonoro [...] pero yo no lo hago porque no forma parte de mi propia naturaleza y lo entiendo como una especulación de la que se pueden sacar elementos que valgan para el trabajo, pero no deben considerarse un tema de composición en sí mismo porque creo que no lo son. [...] Se ha considerado que un lenguaje se puede convertir en un tema de composición. [...]

Este compositor es un artista preocupado por la comodidad del intérprete y la coherencia de sus composiciones a nivel técnico. No pasa por alto que cada instrumento tiene unas características propias, como se evidencia en las siguientes líneas (Villar-Taboada, 2001: 587):

[...] la naturaleza propia del instrumento también te va a influir en la obra que haces, no puedes escribir una obra para flauta como si fuera para trompa y viceversa, lo que no significa que la de flauta esté sobrecargada de trinos, florituras, escalas y agilidades y que la trompa esté cargada de notas largas o líneas heroicas, pero no puedes escapar de la propia naturaleza del instrumento.

Durán fue premiado por la Universidad Carlos III de Madrid en el año 2000 e incluso recibió encargos de la OSG [Orquesta Sinfónica de Galicia] (Villar-Taboada, 2005: 352-393), lo cual transmite una idea aproximada de su destreza compositiva.

Durante la década que atañe a la obra que aquí analizaré, los años noventa, Juan Durán inicia una labor de investigación en cuanto a las posibilidades tímbricas y expresivas de múltiples instrumentos a través de dúos, principalmente (Villar-Taboada, 2005: 378), como *Cuatro romanzas sin palabras* (1993), *Sonatina para clarinete y piano* (1998), *El señor Biscuit* (2000) o *Mondariz, sonata para trompa y piano* (2001).

COMENTARIO ANALÍTICO

La *Sonatina para clarinete e piano op. 37* (1998), de una duración aproximada de cinco minutos, fue estrenada por Carlos Casadó –clarinete– y Tatiana Prezevalskaya –piano– en el Conservatorio Profesional de Música Mayeussis de Vigo, un año después de

haber sido compuesta (Fernández, 2007-2008: 385). Es una obra en tres movimientos – *Allegro - Lento - Presto*– para clarinete y piano, como se señala en el propio título de la obra. En ella se explora prácticamente la totalidad del ámbito del clarinete, prestando especial atención a los registros medio, agudo y sobreagudo con apenas alguna pequeña intrusión en el grave, menos empleado aquí. Posee, en general, una dificultad intermedia para el intérprete; es evidente que Durán tiene en cuenta –como ya he mencionado con anterioridad– las posibilidades y técnica del instrumento para el que está componiendo.

♦ MELODÍA

El terreno melódico es, sin duda, uno de los puntos más destacables de esta *Sonatina para clarinete e piano*. Presenta una melodía extremadamente rica en cuanto a elaboraciones, con ornamentaciones íntimamente relacionadas con profusas variaciones y diversos dibujos; una melodía que fluye grácil y desprovista de ataduras armónicas, empleando los cromatismos de una manera bastante laxa y caminando hacia notas ajenas a la tonalidad, eludiendo preparar y resolver las disonancias.

Los movimientos primero y tercero parten de una célula que presentan al inicio de cada uno de ellos y que emplearán durante toda su extensión. En el caso del primer movimiento, se trata de un descenso por segundas en semicorcheas (*do-si-la*, c.1), que varía una cuarta superior en el siguiente compás, y a su vez una tercera en el compás 3. A pesar de cambiar la interválica o la altura a la que se encuentra, este movimiento impregna las partes A y A' del *Allegro* (véase “Ejemplo 4.1”). Contrasta en la parte B de manera clara el clarinete, iniciándose en notas largas –blancas, cc.21-24–, seguido de una sección muy rítmica en *staccato* con notas repetidas (cc. 25-28).

El *Lento* cuenta siempre con la misma idea en el acompañamiento del piano, que en alguna ocasión varía sutilmente (ejemplo 4.2). Está presente aquí la idea de descenso comentada en el párrafo anterior del movimiento primero, aunque cromatizado (*do-sib-la*, c. 2; *re-#do-si*, cc. 5, 10, 11). Esta idea, como había sucedido antes en el *Allegro*, inunda todo el movimiento.

Es particularmente ejemplificador el caso del tercer movimiento –*Presto*– a este respecto. Aquí encontramos una serie de frases melódicas que se desarrollan de una manera asombrosamente natural, a la vez que se concatenan y enlazan, como explico en el apartado relativo a la forma, donde el *segmento a₅* se presenta como una respuesta de

mayor elaboración en la búsqueda de un punto álgido, cénit del movimiento y cumbre de ámbito del clarinete (ejemplo 4.3). También aquí aparece ese descenso por segundas al que he hecho referencia anteriormente, solo, inserto en escalas descendentes, transportado o con alguna nota alterada (cc. 15, 49-52, 55, 65-57, 71-72).

Ejemplo 4.1: Célula inicial (cc. 1-8) de “Allegro”, en *Sonatina para clarinete e piano* (1999), de Durán

Ejemplo 4.2: Acompañamiento piano (cc. 1-4) de “Lento”, en *Sonatina...* (1999), de Durán



Ejemplo 4.3: a₅ (cc. 38-56) de “*Presto*”, en *Sonatina...* (1999), de Durán

♦ ARMONÍA

Juan Durán emplea en esta obra una tonalidad ampliada donde existe una enorme profusión de cromatismos con una gran carga expresiva. Se apela al impresionismo a través del estatismo del piano en el *Lento*, aunque el clarinete se mueve, en ocasiones, en una realidad tonal distinta, aunque hay una fuerte tendencia hacia *la*, que claramente inicia y cierra el movimiento y nunca abandona la línea melódica del piano.

♦ RITMO

El ritmo se trata de manera diferente en cada movimiento. En primer lugar, en el *Allegro* nos encontramos ante una indicación de ♩=96 en un compás binario de 2/4 donde tiene especial presencia el primer acorde de cada compás en el piano, una constante prácticamente omnipresente durante todo el movimiento que acentúa el primer pulso del compás. Se juega también aquí con un cambio de acentuación en ambos instrumentos, utilizando figuraciones 3+3+2 como si se tratase de un 8/12 donde el piano cumple un papel indispensable a nivel rítmico (ejemplo 4.1).

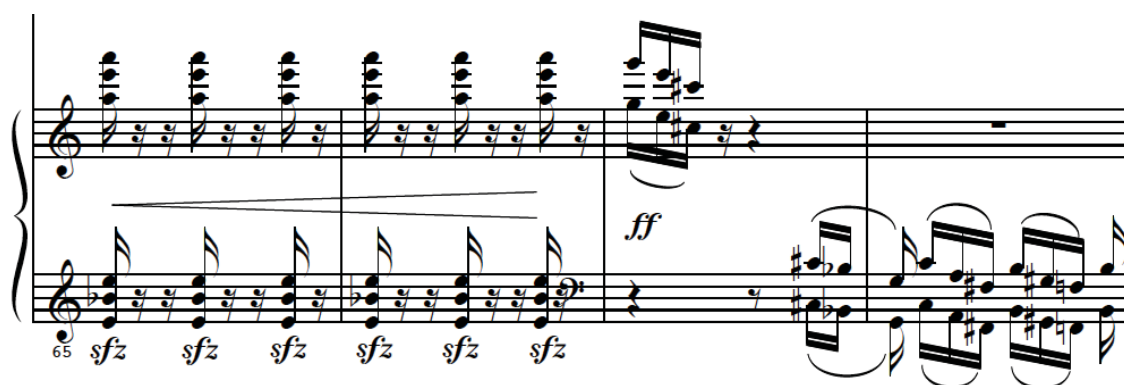
Por su parte, el segundo movimiento presenta una indicación de negra=44. Un *tempo* lento en un compás ternario, 3/4, donde se emplea un cuidadísimo lenguaje, delicado y evocador, que recuerda tímidamente al impresionismo por su sutil evocación onírica donde los sentidos del oyente se deleitan en la escucha, sin esperar un camino determinado puesto que el piano no varía su acompañamiento, sino que repite una y otra vez el inicio (cc. 1-5) mientras el clarinete camina, libre, sobre él. Para ello se emplean modulaciones del ritmo con indicaciones tipo *senza rigore* para las cadencias del clarinete, *ritardandi*, etc.

El *Presto* es febril, “frenético” –indicación que el compositor anota en la propia partitura–. Un completo contrapunto con el anterior, un contraste evidente y premeditado,

vinculado con el primer movimiento. En compás de 6/8 la negra con puntillo equivale aquí a un valor de 180. Este movimiento se abre con una ambientación misteriosa protagonizada por el piano donde pronto se suma un descenso precipitado del clarinete.

♦ DINÁMICA

Las indicaciones de dinámica son muy profusas y diversas, abarcando desde un delicadísimo *ppp* en el segundo movimiento a varios *ff* en diversos momentos. En el *Allegro* se comienza en un enérgico *ff*, que domina la sección A. Por su parte, la B comienza en *mf*, contrastando con un *forte* en la frase b₂ (c. 25) y numerosos contrastes entre *forte* y *piano* en la melodía del piano (cc. 33-40). El final de la sección B (cc. 41-48) camina desde un *f* (c. 41) a un *fortissimo* (c. 45). En la sección A' se hacen juegos de *ff p* y *f p*. Cabe destacar aquí el empleo continuado del *sforzando* en los acordes del piano (cc. 65-66, 69-71).



Ejemplo 4.4: *Sforzando* en el piano (cc. 38-56) de “*Allegro*”, en *Sonatina...* (1999), de Durán

El *Lento* es el movimiento con mayor profusión de anotaciones en cuanto a dinámica, desde un *pianississimo* a un *fortissimo*, pasando por todas las gradaciones intermedias: *pp*, *p*, *mf* y *f*. Las dos primeras cadencias del instrumento solista (cc. 5 y 10) oscilan entre el *pianississimo* y el *pianissimo*, mientras que la tercera (c. 23) se interpreta en un contrastante *ff*. Se trata de un movimiento sumamente expresivo gracias, en parte, a la dinámica.

Entre *pp* y *ff* oscila el *Presto*, con algunas anotaciones como *cresc. molto* (cc. 3, 83), *cresc.* (cc. 42, 106). Se inicia en un *pianissimo* del piano, que pronto se convierte en un *forte* inmediatamente antes de la entrada del clarinete (c. 7), que hace su aparición en el mismo rango dinámico. En el compás 25, coincidiendo con el inicio del *segmento a₁* el compositor anota *sempre ff*. Este enérgico movimiento enmarca su carácter en un acorde *sforzando* en el piano junto a la misma indicación en el clarinete.

♦ FORMA

En líneas generales es una obra cargada de matices y de un diseño melódico muy sutil y brillante que la convierten en una apuesta segura en este ámbito, que fácilmente agrada a todo tipo de oyentes. La idea de una forma de sonata se deja entrever en el primer movimiento; el *Allegro* posee una forma tripartita ABA' donde A es la exposición, B el desarrollo y A' funciona como recapitulación y *codetta*. Cada frase melódica posee una duración de 4 u 8 compases, menos el caso del *segmento a₃*, que tiene 12 puesto que los últimos cuatro funcionan como cierre, con claro carácter cadencial.

A: $a_1 - a_2 - a_3$

B: $b_1 - b_2 - b_3 - b_4 - b_5 - a_1' - a_2'$

A': $a_1 - a_2 - a_3' (\text{codetta})$

El movimiento *Lento* también respeta las divisiones de 4 u 8 compases, a excepción de las cadencias del clarinete, como cabría esperar. De este modo, la secuencia de segmentos es la siguiente: $a_1 - a_2 - a_1 - a_2' - a_3 - a_3' - a_4 - a_2'' - a_5$. Da así como resultado una forma libremente ternaria, abreviada y con *coda*, donde la primera sigue una articulación binaria ($a_1 - a_2$, $a_1 - a_2'$), la segunda es contrastante ($a_3 - a_3' - a_4$), el retorno se presenta resumido en la tercera sección (a_2'') y se añade una pequeña *coda* (a_5).

Durán presenta también una forma tripartita en el *Presto* (ABA'), en esta ocasión con desarrollo: A funciona como presentación (cc. 1-48), B como desarrollo (cc. 49-80) y A' como recapitulación (cc. 81-112).

A: Intro - $a_1 - a_2 - a_3 - a_4 - a_1' - a_2' - a_3' - a_4' - a_5$

B: $b_1 - b_2 - b_3 - b_4 - b_5 - b_4' - b_6$

A': Intro - $a_1' - a_2' - a_3' - a_4' - a_5'$

Los materiales usados por Durán en esta *Sonatina para clarinete e piano* demuestran una cuidadísima elaboración melódica y sus particulares matices rítmicos la convierten en un dúo muy atractivo, a partes iguales, para el intérprete y para el oyente. Es de agradecer, desde el punto de vista académico, interpretativo e incluso en calidad de mera oyente, la implicación de Durán con sus composiciones: su delicadeza tratando

los diversos materiales que crea y el hecho de que sea cuidadoso y respetuoso con la técnica del instrumento para el que compone.

5.- PAULINO PEREIRO

Paulino Pereiro –nombre artístico de Paulino Martínez Pereiro– (A Coruña, 1957) es el más polifacético de esta tríada de autores, puesto que ha abordado el ámbito de la pedagogía musical, la literatura y la pintura. Todo ello se corona con una amplia producción musical que abarca prácticamente todos los géneros, a excepción de la ópera y la música electrónica. Este ecléctico compositor comenzó sus estudios musicales de manera tardía, en el Conservatorio de A Coruña. Como he apuntado en el capítulo 2 de este estudio, éste es un compositor que dedica la mayoría de las obras de su catálogo (85 piezas, hasta 2007) a plantillas de cámara. Se presenta como “uno de los nombres clave del más reciente panorama de la composición musical en Galicia. [...] un compositor con una extraordinaria solvencia y una inusitada fecundidad creativa” (Villar-Taboada, 2005: 756). En cuanto a sus referencias, se contemplan en estas líneas (Villar-Taboada, 2005: 756-757):

Sus influencias más claras parecen ser la del expresionismo vienés, que impregna muchas obras, pero también se encuentran rasgos folkloristas y neoimpresionistas, y también otras técnicas como el recurso a la modalidad o el despliegue espectral, que perfilan un lenguaje rico en timbres y armonías y muy variado en cuanto a los recursos empleados y muy versátil en las elaboraciones y desarrollos motivicos.

Su actividad en el ámbito pictórico y literario facilita la comprensión de su estética artística y “termina por perfilar una de las figuras creativas más atractivas del actual panorama musical de Galicia” (Villar-Taboada, 2005: 765). En sus creaciones hay inherente una búsqueda de la expresión, de la comunicación, que el compositor cree el mayor problema de la música actual, a pesar de que su obra goza de una aceptación buena, en general. Se ahonda en esta idea a continuación (Villar-Taboada: 2005: 765):

Esto se traduce en una cierta preferencia por lo sensual, que se canaliza a través de la influencia francesa (el interés por el impresionismo, la obra de Messiaen y ciertas ideas del espectralismo) y germánica (por el expresionismo). Aunque la música se encuentre bien planificada en lo estructural extramusicalmente, Pereiro persigue su trascendencia mediante elementos puramente musicales, más derivados de su libre intuición [...] que de la aplicación de ningún rígido sistema, por mucho que se encuentre canonizado por las autoridades históricas, o del sometimiento del músico a los tópicos con que el público está más familiarizado.

Villar-Taboada pone de relieve que este compositor se ha convertido en un artista de referencia imprescindible en el ámbito gallego a pesar de su prácticamente nula difusión fuera de Galicia (Villar-Taboada, 2005: 800). Defiende que su catálogo reúne calidad y versatilidad en cuanto a técnicas, géneros y plantillas y reflexiona sobre la posibilidad de que tal vez sea cuestión de tiempo que sea reconocido no sólo en el panorama gallego. De él se dice que emplea el contrapunto y la variación como herramientas técnicas fundamentales para el proceso constructivo de su discurso sonoro, que también se nutre de presentar texturas contrastantes (Villar-Taboada, 2005: 800).

COMENTARIO ANALÍTICO

Catro pezas para clarinete e piano, op. 184 (2009) es una obra basada en otra composición para clarinete solista: *Pezas para clarinete só, op. 183* (2009). Se trata de una composición atonal, donde melodía y armonía están íntimamente relacionadas, como se verá en el estudio analítico posterior. Es importante señalar que en la partitura la voz del clarinete aparece ya transportada. Como se verá más adelante, esta obra refleja el gusto de Pereiro por las variaciones y la repetición, ya sea literal, sintetizada o expandida. Cada idea se cierra con una doble barra, para comenzar otra que tendrá alguna relación con lo anterior.

Respecto al tratamiento técnico del clarinete, no existe ningún aspecto singular. Los requerimientos técnicos son en general asequibles, con apenas algunos saltos con dificultad (por la necesidad de decidir qué llaves se escogen), así como algunos pasajes cromáticos, como los más exigentes de la obra, que se mantiene entonces en un nivel medio-alto. Como en las otras dos piezas analizadas en este estudio, el compositor no ha utilizado técnicas extendidas.

♦ MELODÍA

La melodía transcurre, en general, por grados disjuntos, ocupando un ámbito medio, de cerca de dos octavas en el clarinete y de unas cuatro octavas en el piano. En general, como he especificado en la introducción al análisis, la melodía está íntimamente ligada con la armonía. En la primera pieza, la voz superior del piano inicia

la obra con una melodía ondulante en corcheas, escalística, arpegiada y con gran profusión de cromatismos (ejemplo 5.1). En contraposición, la voz inferior toma como valor de pulso la negra, donde es un elemento importante la articulación, en una melodía que camina por grados disjuntos y, al igual que la voz superior, con profusión de cromatismos (ejemplo 5.1). Por su parte, el clarinete inicia la obra con valores más largos. En general, se trata de una melodía que se mueve mucho, de carácter ondulante (cc. 1-11, 35-51), descensos pronunciados (cc. 57-62), juegos de dibujos dentados (cc. 26-28, 70, 96, 110...) y ascensos marcados.

En el inicio, el compositor nos presenta tres ideas, separadas por silencios, donde hay que tener en cuenta los intervalos que separan las notas. En el *segmento* a_1 el clarinete presenta tres clases interválicas que reaparecerán varias veces ($/1/$, $/3/$, $/5/$), mientras que en el *segmento* a_2 son otras ($/1/$, $/6/$, $/1/$, $/3/$). Por su parte, en la voz inferior del piano aparece marcada con una ligadura la distancia en la que se quiere insistir: el semitono (ejemplo 5.2).



Ejemplo 5.1: Melodía inicial (cc. 1-5) de “1”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows a vocal line starting with a melodic motif marked '111' and '131', and a piano accompaniment with 'pp' dynamics and 'st' (staccato) markings. The second system (measures 6-10) continues the vocal line with motifs '111', '161', '111', and '131', and the piano accompaniment with 'mf' dynamics. The third system (measures 11-15) shows the vocal line with 'pp' dynamics and the piano accompaniment with 'pp' dynamics. The score is marked with 'a1', 'a2', and 'a3' at the beginning of each system, indicating different vocal parts or sections.

Ejemplo 5.2: Inicio (cc. 1-15) de “1”, en *Cuatro piezas* (2009), de Pereiro

Es especialmente ejemplificador del uso de la repetición melódica lo que sucede en los compases 69-78, donde el clarinete presenta primero una idea escalística en grupos de cuatro semicorcheas (cc. 69-70), que se retoma luego en la voz superior del piano, transportada una segunda ascendente en valores de negra (cc. 71-75) y, a su vez, se repite en su forma original en los compases 77-78 (ejemplo 5.3). Este fragmento hace evidente que la melodía sirve de elemento articulador para desarrollar el discurso.

Ejemplo 5.3: Repeticiones melódicas (cc. 69-78) de “1”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

Al seguir avanzando en la pieza, volvemos a encontrarnos una repetición en el clarinete, esta vez de los compases 1-10 entre los compases 85-92, mientras que 92-94 son, de nuevo, una repetición ampliada, con notas ornamentales, de los compases 12-14. La repetición de los compases 7-10 aparece también en la voz superior del piano (cc. 103-105). También se repite la melodía del clarinete de los compases 147-148 de manera literal en la voz superior del piano (cc. 155-156), justo antes del final donde el clarinete acabará la pieza con las notas *re-do#* en valores largos –blanca con puntillo–, giro melódico que el compositor había presentado ya al inicio de la obra (cc. 7-8) en este mismo instrumento. Todo esto queda reflejado en el ejemplo 5.4.



Ejemplo 5.4: Melodía clarinete (cc. 6-14) de “1”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro



Ejemplo 5.5: Repetición melodía clarinete (cc. 85-95) de “1”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

La pieza “2” posee algunas de las características anteriormente mencionadas, aunque incide más en la evolución por grados disjuntos, sin emplear pasajes escalísticos ni arpegiados para ello. En muchas ocasiones se trata más bien de saltos que, por los contrastes en cuanto a registro que crean, recuerdan al estilo de la Segunda Escuela de Viena –Berg o Webern–.



Ejemplo 5.6: Saltos melódicos (cc. 24-27) de “2”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

Ya en el inicio (primera página) se deja clara la relevancia de la repetición, en este caso en diferentes valores y con una articulación variada la segunda vez, mientras que la tercera varía también la altura, una octava más grave (ejemplo 5.7). Además de esto, se presenta también un ascenso, en valor de fusas, a distancia de terceras, idea que se

retomará varias veces más adelante. Por otro lado, en el compás 12 se presenta la primera parte de una melodía en forma de sierra que aparecerá recurrentemente con la siguiente distancia interválica: 7, 7, 5, 3, 5; que posteriormente se ampliará.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-5. The second system shows measures 6-10. The third system shows measures 11-14. The piano part is in the left hand, and the clarinet part is in the right hand. The piano part has a 'legato' marking. The clarinet part has a 'pp' marking. The score is annotated with green and pink circles and arrows. A green starburst highlights measure 7 with the text 'Ascenso por tercetas'. A pink circle highlights measure 12. A pink arrow points from measure 12 to measure 7. A pink circle highlights measure 11. A pink arrow points from measure 11 to measure 12. A blue dashed line with arrows points from measure 11 to measure 12, with the text '17 7 5 3 5' above it.

Ejemplo 5.7: Recurrencia de células (cc. 1-14) de “2”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

En el compás 7, marcado en verde en el ejemplo 5.7, se presenta el ascenso en fusas por tercetas, mencionado en el párrafo anterior, que se repetirá recurrentemente (cc. 50, 52, 54, 61, 62, 65, 66).

Las líneas melódicas de esta pieza están impregnadas de cierto aire de misterio, que podría funcionar bien como música incidental. Es relevante que aquí se emplee siempre la distancia de semitono en el clarinete para cerrar cada sección, inmediatamente antes de cada doble barra y en el final (cc. 23, 47, 77-78).

En el siguiente ejemplo se ve con claridad la repetición de una célula de idéntica interválica en cada aparición: 7, 7, 5, 3, 5, 2, 3, 6, 4, 6, 2 (cc. 19-22, 46, 59-60, 64); que aparece invertida en los compases 43-45, 63.

Ejemplo 5.8: Repetición de células (cc. 19-22) de “2”, en *Cuatro piezas* (2009), de Pereiro

En la pieza tercera se vuelve a incidir en esta idea recientemente apuntada, los diseños melódicos en forma de sierra ya desde el inicio, en la voz superior del piano; mientras el clarinete toma notas más largas, como había sucedido en una pieza anterior. Aquí aparece un elemento melódico nuevo: la recurrencia a repetir una misma nota dos veces y la importancia que se le otorga al *staccato* en el clarinete en algunas secciones (cc. 22-36, 44-49), alternándolo con otros pasajes en *legato*. En el siguiente ejemplo vemos cómo se combinan los ascensos y descensos, tanto por grados conjuntos en

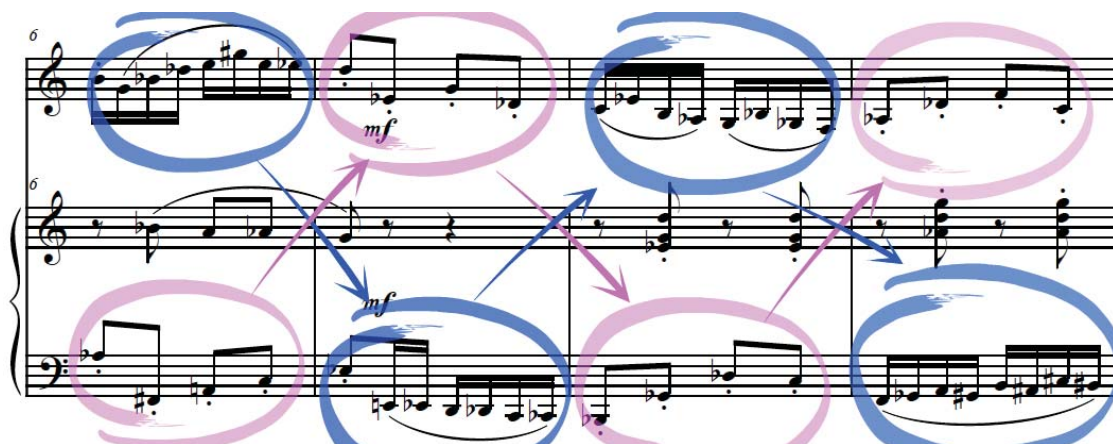
pasaje escalístico –voz inferior del piano– como por grados disjuntos, ambos ampliamente cromatizados.



Ejemplo 5.9: Diseños melódicos (cc. 36-39) de “3”, en *Cuatro piezas* (2009), de Pereiro

Como he explicado en las piezas anteriores, el abordaje creativo es similar. Ya en el inicio (cc. 1-5) la voz superior del piano parte de una melodía que repetirá (cc. 8-12). Del mismo modo, en el clarinete se presenta una célula (cc. 5-6) que se repetirá más adelante cambiando su valor a negras en *staccato* (cc. 22, 26, 30). Se presenta un ascenso en negras en el compás 32 que se repite en el compás 36 en la misma distancia interválica ($/5/$, $/3/$) pero a diferente altura, lo mismo sucede con el compás 35, proyectado en el 37 del mismo modo ($/7/$ y $/4/$). Tras una doble barra (c. 39), como es habitual en esta obra de Pereiro, se inicia una nueva idea que sirve como base para numerosas apariciones (cc. 41, 54, 68, 73). La coda (cc. 82-94) rescata el inicio de la obra, con otra articulación y con notas ornamentales intermedias la primera idea (cc. 82-84) y literal la segunda idea (cc. 86-88).

La cuarta pieza adopta figuraciones más rápidas –corcheas y semicorcheas– con un claro contraste en la articulación cada compás o dos compases, como ve puede ver en el ejemplo siguiente (ejemplo 5.5) en el clarinete. El piano tiende a contrastar con la melodía del clarinete. Los compases en *staccato* se caracterizan por transcurrir a través de grados disjuntos, mientras que los compases ligados hacen lo propio en pasajes de carácter más escalístico y con menor distancia entre intervalos.



Ejemplo 5.10: Alternancia melódica (cc. 6-9) de “4”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

De este modo, las características más relevantes en esta obra melódicamente son la preferencia por el transcurso a través de grados disjuntos, el constante contraste entre motivos melódicos diferentes, la profusión de cromatismos en todas las piezas y el gusto por la variación.

♦ ARMONÍA

La armonía de esta composición actúa al servicio de la melodía, parámetro que articula la obra, como he explicado con anterioridad. El compositor desarrolla la armonía mediante diferentes clases interválicas; recordemos el caso del primer movimiento donde el *segmento* a_1 (/1/, /3/, /5/) y el *segmento* a_2 (/1/, /6/, /1/, /3/) emplean diferentes relaciones, que se repiten recurrentemente a lo largo de toda la pieza, y lo mismo ocurre en las diferentes piezas de la obra. Estas diferentes clases interválicas se emplean en alturas, figuraciones y articulaciones diferentes, a modo de variaciones o de repeticiones literales. Se observa un cierto equilibrio entre las interválicas propias de la atonalidad (/1/ y /6/) y otras más características de las armonías diatónicas (/5/).

♦ RITMO

Resulta evidente, con un vistazo al total de la partitura, que hay una preferencia por ritmos binarios en esta obra, aunque la primera pieza rompe esta tendencia presentándose en 3/4 [negra= 120], que, en ocasiones, puede dar la sensación – auditivamente– de que se cambia la acentuación debido a la articulación y *staccatos* de la voz inferior del piano, coincidiendo indistintamente en la parte primera, segunda o tercera del compás.

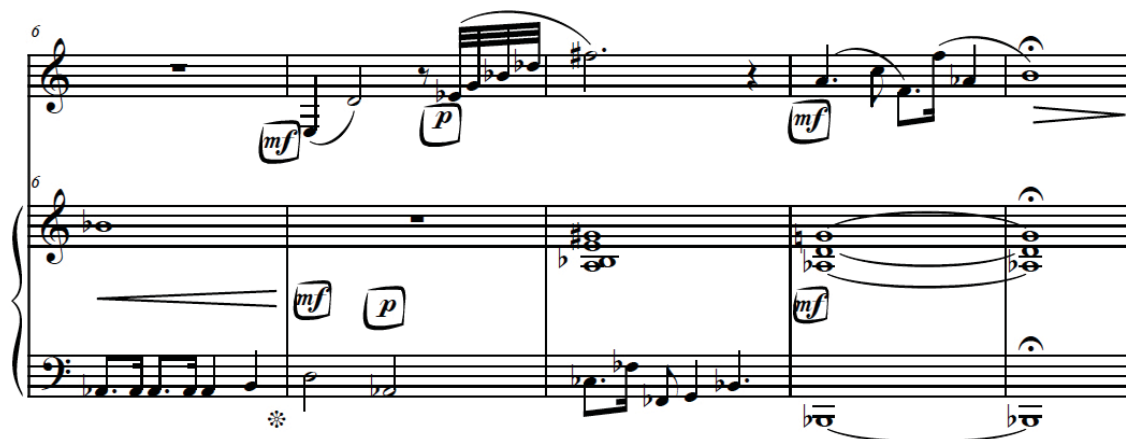
Las tres piezas restantes sí aparecen en compases binarios: C –4/4, compasillo en adelante– , C –2/2, compasillo *alla breve* en lo sucesivo– y 2/4. La pieza dos, en compasillo [negra=96], respecta este compás en toda su extensión. No varía los acentos aunque incorpora algunas partes sincopadas (cc. 6, 21-22,45-46) y también figuraciones especiales, en concreto tresillos, en los compases 18, 28 y 63-65. Existen también aquí tres matices rítmicos: un *accelerando* (c. 63), un *a tempo* (c. 65) y un *ritardando* para los cinco últimos compases (c. 77).

La pieza “3” toma el compasillo *alla breve* (2/2, blanca= 60) como medida estándar en toda su extensión, que no se desdibuja con figuraciones especiales o cambios en la acentuación; únicamente aparecen algunas partes sincopadas, como la voz inferior del piano, cc. 20-31. Aparece una sola anotación de *accelerando* (c. 77).

El compás elegido para finalizar la obra con la cuarta pieza es el 2/4 [Negra=96]. Aquí no aparece ya ningún elemento que cambie el sentido binario y de subdivisión binaria, como había ocurrido en anteriores piezas. Tampoco se observan anotaciones que varíen el ritmo de ningún tipo. Únicamente se apuesta por el empleo de corcheas y semicorcheas, contrastando mucho con la articulación, como he especificado ya en el apartado “melodía”. Se trata del movimiento más rápido y enérgico de la obra, que cierra la composición con aire juguetón.

♦ DINÁMICA

Paulino Pereiro emplea una dinámica rica y variada en esta obra. La pieza “1” comprende un gran abanico, que oscila desde un delicadísimo *moltissimo pianissimo* hasta un *forte*, pasando por todas las variedades intermedias (*ppp*, *pp*, *p* y *mf*). Tiende a usarlos de manera contrastante en las diferentes frases o secciones. Esto se hace evidente ya en la primera página (cc. 1-15) donde alterna *pianissimo* y *mezzoforte*. Es relevante que al inicio de esta pieza la dinámica da una clara guía de la división de las frases melódicas. En la segunda pieza el rango dinámico se estrecha, pues aquí varía entre *pianississimo* y *mezzoforte*, pasando por los peldaños intermedios: *pianissimo* y *piano*. A pesar de que el uso aquí también es contrastante las más de las veces, se emplea de distinto modo. Mientras en la pieza anterior aparecían indicaciones nuevas aproximadamente en cada frase –aunque hay excepciones–, aquí el compositor acorta la distancia a la que se sitúan unas indicaciones de otras, creando así contrastes entre motivos diferentes.



Ejemplo 5.11: Dinámica (cc. 6-10) de “2”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

En la tercera pieza el ámbito dinámico se estrecha de nuevo, empleando sólo *forte*, *mezzoforte* y *piano*, únicamente en el compás final (c. 94) aparece una anotación de *pianississimo*. En este caso se mezclan las apariciones de las anotaciones, de tal modo que aparecen tanto para contrastar motivos muy cercanos (ejemplo 5.12), como para monopolizar varios compases (*pp* entre los compases 1-19).

Ejemplo 5.12: Dinámica (cc. 48-52) de “3”, en *Catro pezas* (2009), de Pereiro

Como venía ocurriendo hasta ahora, una vez más se reduce el rango dinámico. Existe una clara alternancia entre *mezzoforte* y *piano* en la totalidad de la pieza, con dos excepciones: en el compás 81 aparece por vez primera un *forte*, que únicamente se volverá a repetir en el compás final de la obra (c. 99). De este modo, se observa claramente que mediante el transcurso de las cuatro piezas –que se nos presentan al inicio con el empleo de seis gradaciones: *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *mf* y *f*– se va acotando el ámbito paulatinamente en cada una de ellas, hasta emplear únicamente dos –*piano* y *mezzoforte*–, con dos incursiones puntuales en *forte*. Pese a prescindir en cada ocasión

de algunas anotaciones de este tipo, en ningún momento la obra pierde expresividad, puesto que se sigue manteniendo el contraste alternando los *mf* y *p*.

♦FORMA

Paulino Pereiro divide las secciones de las cuatro piezas de manera clara, mediante dobles barras. De este modo, la primera pieza presenta una estructura de siete partes y una pequeña *codetta*. Es relevante apuntar que en cada nueva sección aparece alguna idea nueva junto a alguna variación o repetición de elementos anteriormente presentados, como he explicado en el apartado referido a la melodía. Como se puede observar en el ejemplo 5.3, cada idea melódica está flanqueada por silencios, que articulan de modo claro, consecuentemente, la segmentación. De este modo, la parte 1 está formada por seis segmentos: $a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6$.

La pieza segunda está claramente dividida en tres secciones que, como he explicado en relación a la melodía, se cierran con un intervalo de semitono a modo de conclusión (cc. 23-24, 47-48, 79-81). La pieza “3” está formada por cuatro partes, de las cuales la última funciona como *coda*, rescatando material del inicio, adornado con notas de paso en valor de corchea. La cuarta pieza también está formada por tres secciones bien delimitadas y con claro rasgo común: la alternancia entre valores de semicorchea ligadas y corcheas picadas; donde en cada movimiento toma mayor protagonismo la primera fórmula, contrastándola ocasionalmente con un compás de corcheas en *staccato*.

Resulta evidente, tras este análisis paramétrico, que *Catro pezas para clarinete e piano, op. 184* es una obra que tiene en la melodía al elemento estructurador de conjunto. A pesar de ser una obra atonal, el resultado sonoro es muy accesible para un oyente medio, puesto que el empleo de las clases interválicas está muy cuidado y compensado. Queda patente que Pereiro posee una gran habilidad para construir variaciones y para relacionar segmentos diferentes de una misma pieza a través de la repetición. Destaca también el contraste de texturas y de las articulaciones que emplea, consiguiendo que resulte una sonoridad de conjunto atractiva, con numerosos elementos que varían sutilmente, ofreciendo múltiples variantes sonoras.

6.- COMPARACIÓN

♦ MELODÍA

En la obra de Groba la melodía ocupa un ámbito de cerca de dos octavas y se mueve a través de grados conjuntos, con ciertas excepciones. Es relevante la recurrencia a los saltos de terceras o a la superposición a distancia de tercera de las distintas líneas melódicas, aludiendo al folclore gallego. Ocasionalmente, como sucede en el primer movimiento, presenta una dualidad melódica entre el *ostinato* del piano –voz inferior– y la melodía que presenta el clarinete. En general el clarinete adopta medias ágiles –semicorcheas– con ascensos por terceras, líneas ondulantes o escalísticas, al igual que la voz superior del piano.

En el caso de Durán, se explora prácticamente la totalidad del ámbito del clarinete, siendo también el parámetro más destacable la melodía. Resulta enormemente rica en elaboraciones, ornamentadas y muy relacionadas entre sí, creando diversos dibujos y empleando los cromatismos y disonancias sin preparación ni resolución. Juan Durán parte de una misma célula que desarrolla en el transcurso de los movimientos extremos. En ambos casos, esta tendencia al empleo de estas células –repitiéndolas y variándolas en altura, aticulación o valor–, similar a lo que hace Pereiro aunque sin emplear las clases interválicas como método de construcción, contrasta con la sección central del movimiento. La melodía tiende a transcurrir, como hace Groba en su composición, a través de grados conjuntos.

Paulino Pereiro, en contraposición a Groba y Durán, crea una melodía que transcurre por grados disjuntos, primordialmente, ocupando un ámbito y un registro medios –cerca de dos octavas en el clarinete y unas cuatro en el piano–. Es la melodía un punto de vital importancia en la obra, íntimamente ligada con la armonía y elemento articulador de todas las piezas. Existe, en general, una gran profusión de cromatismos. Elige melodías que se mueven mucho, de carácter ondulante, en forma de sierra, descensos pronunciados y ascensos marcados; todo ello dependiendo directamente de las clases interválicas que decida utilizar en cada caso.

♦ ARMONÍA

Reminiscencias es la obra que sigue un esquema más tonal, que comienza y termina en si menor. No obstante, como ya he explicado, el pedal cromatizado que

emplea Groba aporta sonoramente una gran expresividad a la obra mediante disonancias controladas. Por su parte, Durán emplea una tonalidad ampliada con un profuso empleo de cromatismos. Mientras, Pereiro hace una apuesta directa por la atonalidad. Siendo así, cabría esperar resultados sonoros bien diferenciados y un modo de abordar la composición diferente en cada caso. Sorprende que las diferencias armónicas quedan compensadas, en parte, por la primacía que esta tríada concede a la melodía, articuladora del discurso.

♦ RITMO

Las tres obras presentan algún movimiento en compás ternario o de subdivisión ternaria, predominando en Rogelio Groba y Juan Durán. Groba y Durán eligen estos ritmos para dos de los tres movimientos de sus obras. En el primer caso, se elige un 3/8 para el *Allegro* y un 6/8 para el *Presto*, presentando el *Adagio molto* en 1/4; mientras que en el segundo caso se elige un compás de 3/4 y 6/8, respectivamente, para el segundo y tercer movimiento, puesto que Durán decide presentar el primer movimiento en ritmo binario (2/4). Por su parte, Pereiro hace lo contrario, únicamente dedica a un compás ternario (3/4) la primera de sus cuatro piezas, prefiriendo los ritmos binarios en la mayoría de la obra, eligiendo el compasillo (4/4) para la pieza “2”, el compasillo *alla breve* para la pieza “3” y el 2/4 para la última de sus piezas, la cuarta.

Es una característica común que las obras de Groba y Durán comiencen con un carácter enérgico, *Allegro* en ambos casos; mientras que Pereiro abre su primera pieza con un carácter más sinuoso, oscuro incluso –característica que tendrán también la “2” y la “3”–.

♦ DINÁMICA

En *Reminiscencias* el rango dinámico oscila, principalmente, entre *fortissimo* y *pianissimo*, con numerosos reguladores y únicamente presenta el compositor un *fortississimo* al final de la obra, anotación claramente expresiva. Sin embargo, la *Sonatina para clarinete e piano* posee indicaciones más profusas y diversas, oscilando entre un *pianississimo* a un *fortissimo*, además de hacer un especial énfasis en el *sforzando*. El caso de *Catro pezas para clarinete e piano* es curioso en la medida en que las anotaciones de dinámica van disminuyendo paulatinamente conforme avanza la obra y el transcurso de las piezas. Así bien, la pieza “1” abarca un gran abanico que recorre todos los peldaños entre *moltissimo pianissimo* y *forte* hasta el empleo en exclusiva de *piano* y *mezzoforte*, únicamente con dos incursiones puntuales en *forte*.

♦FORMA

Se hace evidente en las propias tipologías de las obras de Groba y Durán que compartirán similitudes en la forma, puesto que una se concibe como sonata y otra como sonatina, respectivamente. Los dos primeros movimientos de la composición de Groba son ternarios, siguiendo una estructura ABA’.

Considero acertado prestar atención al tercer movimiento de la sonata de Groba, pues sigue una forma biseccional donde cada sección tiene forma tripartita libre; me resulta loable la íntima relación de todos los materiales de este movimiento, que comparten enormes similitudes hasta resultar complicado nombrar los diferentes segmentos. Algo parecido ocurre con la sonatina de Durán, donde los movimientos extremos poseen una clara estructura ABA’, mientras el *Lento* se concibe como una forma libremente ternaria.

El caso de Pereiro es diferente. A pesar de que las piezas “2” y “4” cuenten con 3 partes el modo de articular las secciones es diferente aquí, algo que se deja patente ya desde la primera pieza. Pereiro concibe cada pieza a modo de variaciones, empleando recurrentemente los materiales con clases interválicas que presenta y repite en diversas formas; la primera pieza presenta 7 partes y una *codetta* final. El propio compositor deja patente en la partitura cuál es la división de secciones o partes usando la doble barra.

Expongo las conclusiones que se pueden extraer de las diferencias entre las tres obras, prestando especial atención a las similitudes –por lo reveladoras que resultan– en el capítulo que prosigue.

7.- CONCLUSIONES

En todos los casos, los análisis que he realizado corroboran lo que había extraído de la bibliografía previa, aunque ha sido un resultado inesperado para mí la importancia que cada uno de ellos le otorga a la melodía.

Presentaba a Rogelio Groba, en tercer capítulo, como un compositor estrechamente vinculado con el folclore musical galaico, aunque alejado del “vello tónico gaiteril” (Fernández Vázquez, 1999: 143-144). Plasma el roncón de la gaita de una manera enormemente efectiva para generar disonancias expresivas. Tras el análisis he constatado que emplea recurrentemente bordaduras superiores e inferiores para ornamentar la melodía. El hecho de que parafrasee *tempi* de géneros tradicionales gallegos en cada movimiento de la obra –foliada, alalá y muiñeira– deja patente, junto a la constante alusión intrínseca a la gaita, su vínculo con esta música.

En el capítulo cuarto avanzaba que Juan Durán es un compositor con un especial gusto por la melodía –afirmación que encontraba respuesta en el vínculo de su familia a la música vocal– pero, tras este estudio, encuentro también influyente a este respecto a Groba, ineludiblemente. Explicaba, citando a Villar-Taboada, que a pesar de conocer las vanguardias afirma que no le interesan porque cree que un lenguaje no se puede convertir en un tema de composición. Cabe destacar también que en los noventa, década en la que compone esta obra, Durán inicia una labor investigativa en cuanto a las posibilidades tímbricas de diferentes instrumentos a través de dúos, por lo que quizá sorprende no encontrar aquí el empleo de técnicas extendidas en el clarinete. A pesar de esto, hace uso de una tonalidad ampliada con gran riqueza cromática. Se constata también, tras este estudio, que tiene especial cuidado con la naturaleza técnica propia del instrumento para el que compone, lo cual repercute cuidadosamente en su escritura.

Sobre Paulino Pereiro ponía en relieve, en el quinto capítulo, su eclecticismo y la gran dedicación a obras en las que utiliza plantillas de cámara. Un compositor inusitadamente fecundo en el terreno creativo cuyas referencias más claras, como apunto en el análisis paramétrico también, parecen ser las del expresionismo vienés, aunque también recurra a otras influencias. Se espera entonces un lenguaje de gran riqueza tímbrica y armónica, con gran diversidad en cuando al empleo de recursos. Dejo patente, tras este estudio, que uno de los rasgos más importantes reflejados en esta obra

es la elaboración y el desarrollo motivico, que crea a partir de repeticiones con profusas variaciones de diversos tipos. Se trata de un compositor polifacético –pintor, literato– que traslada su sensibilidad en estas disciplinas al terreno musical buscando la expresividad, la comunicabilidad que consigue a través de una preferencia por lo sensual –traducido como las líneas ondulantes del análisis paramétrico y esa sinuosidad que desprende la escucha de *Catro pezas para clarinete e piano*–.

Reminiscencias es una sonata en la que la melodía tiene una especial importancia, puesto que articula la obra. Es relevante que, a pesar de su concepción tonal, el pedal cromatizado cree, mediante la repetición, disonancias controladas que aportan una gran expresividad a nivel auditivo. Ha quedado patente el gusto de Groba por el ritmo ternario o de subdivisión ternaria y, en cuanto a la forma, es evidente que hay una tendencia hacia las formas tripartitas tipo ABA'. Se trata de una composición que apela indiscutiblemente al folclore gallego, modelo sobre el que añade elementos cromáticos para aportar una gran expresividad. Es llamativa la recurrencia de repeticiones con el mismo material, variando líneas melódicas o registros, algo que pasa en las tres obras.

Por su parte, los materiales usados por Durán en esta *Sonatina para clarinete e piano* ponen de manifiesto un extremo cuidado del compositor en la elaboración melódica; sus particulares matices rítmicos la convierten en un dúo muy atractivo y expresivo, debido a la tonalidad ampliada que usa y a la profusión de cromatismos. Es evidente y un rasgo loable la implicación de Durán con sus composiciones: el cuidado con el que trata los diversos materiales que crea y el hecho de que sea cuidadoso y respetuoso con la técnica del instrumento para el que compone.

Catro pezas para clarinete e piano, op. 184 es una obra que, junto con las anteriores, se articula mediante la melodía, elemento estructurador de conjunto. Un rasgo característico es el resultado sonoro, muy accesible para un oyente medio –a pesar de ser atonal–, puesto que el empleo de las clases interválicas está muy cuidado y compensado y se tiene en cuenta las relaciones interválicas neutras. Queda patente que Pereiro posee una gran habilidad para construir variaciones y relacionar diferentes segmentos en una misma pieza a través de la repetición, como ocurre con los movimientos primero y tercero de Durán, aunque de un modo distinto. Abre un abanico de posibilidades sonoras a través de la repetición de células con relaciones de intervalos idénticos o equivalentes.

Es indiscutible que la melodía cumple un papel fundamental en los tres casos analizados. Groba reconoce abiertamente que la melodía tiene una importancia vital en las siguientes líneas (Fernández Vázquez, 1999: 81): “*Xa por aquelas datas, e aínda hoxe, a ensinanza oficial deixa de lado a aprendizaxe do factor máis importante da linguaxe musical: a melodía, o eixe de todo o que acontece na música*”¹.

Tal vez partiendo del estudio analítico y comparativo de tres obras de tres compositores cabría esperar que los resultados recabados de los análisis paramétricos fuesen distintos en diversos ámbitos. El resultado de este trabajo ha sido muy revelador, puesto que apunta a lo contrario: una gran relación entre los tres lenguajes compositivos en tanto a la utilización, creación y relación de la melodía que, en todos los casos, rige la articulación de la obra. A pesar de que Pereiro prácticamente niegue que Groba haya tenido influencia alguna sobre él y Durán haga tímidas referencias a su respecto –ambos fueron alumnos de Rogelio Groba–, lo cierto es que me resulta muy llamativo –por evidente– la huella de Groba en sus obras. Estableciendo la melodía como punto de partida y tratándolo de una delicadísima manera, a pesar de que empleen herramientas diferentes para hacerlo, deja constancia de que el maestro de ambos ha calado en su interior, a pesar de que no sean del todo conscientes de ello.

* * * *

Este estudio partía de tres objetivos: 1) observar qué papel ocupa el clarinete en las producciones seleccionadas, 2) evidenciar, analíticamente, los diferentes lenguajes compositivos de cada artista a través del análisis de las obras escogidas y 3) realizar un estudio comparativo entre las piezas analizadas. Además de responder a todas estas premisas de las que partía, abro la puerta más adelante, en este mismo apartado, a una reflexión generada a partir de este estudio y de la consulta bibliográfica: la creación musical contemporánea y su elocuencia para el estudio de su entorno cultural.

La elaboración de este trabajo ha hecho que madure mi aptitud para establecer un discurso neutro, en la medida de lo posible, y adoptar una postura imparcial para el

¹ Trad. mía: “Ya por entonces, y todavía hoy, la enseñanza oficial deja de lado el aprendizaje del factor más importante del lenguaje musical: la melodía, el eje de todo lo que sucede en la música”.

estudio analítico y comparativo y para las conclusiones extraídas de ello; algo que nunca había tenido que hacer de una manera tan rigurosa como aquí. Me aporta también un mayor bagaje en análisis, especialmente en el análisis de música atonal, usando la base constructiva de esta música –las clases interválicas– para llevar a cabo su estudio. Además, siempre resulta una experiencia grata arrojar luz sobre un repertorio que no había sido analizado antes ni sometido a una visión comparativa.

Durante el transcurso de esta investigación, me han asaltado algunas dudas sobre las que me gustaría proponer una reflexión personal sobre una polémica abierta desde los años setenta y que tiene continuidad actualmente: la creación musical contemporánea, al margen del uso que haga de técnicas de unas u otras vanguardias, es un documento elocuente para el estudio de su entorno cultural. ¿Por qué existiendo una cierta reticencia hacia a compositores que optan por elegir una base tonal o emplear estructuras convencionales?

Quizá el principal problema a este respecto sea que todavía existe una tendencia a anclarse en lo que en los años sesenta era la vanguardia: una ruptura y crítica al régimen dictatorial de la España del momento (Marco, 1989: 211), que intentaba emerger a la superficie evitando una muerte segura por anoxia con el único fin de buscar unas bocanadas de aire fresco procedentes de Europa y Estados Unidos. En lo que a esto respecta, y bajo mi punto de vista, vivimos un momento en que los compositores, afortunadamente, ya no tienen que crear lenguajes incomprensibles y rebuscados para hacerse oír sino que son libres de optar por el sistema que más se adecue a sus intereses poético-musicales. Quizás en el s. XXI ya no persista la necesidad de desafiar o interpelar con intención provocadora al público, porque la propia sociedad es distinta a la de hace cincuenta años, que no comprendía lo que los eruditos, atormentados y frustrados, querían hacer ver al mundo.

La actualidad ha abierto un abanico tan ingente de posibilidades en cuanto a lenguajes compositivos que el creador puede elegir con total libertad cómo quiere expresarse, de qué manera dar a luz a sus creaciones, seleccionado la técnica que más se adecue a sus anhelos artísticos. Hoy un compositor tiene la opción de resolver libremente cómo expresarse en el entorno de la música. Del mismo modo, tiene también la facultad de decidir si desea que su creación sea conocida por el público –precisando a

qué clase de público dirigirla– o si simplemente se trata de un trabajo de erudición o especulación materializado musicalmente.

Lamento no haber tenido la oportunidad, finalmente, de concertar entrevistas con los compositores que ha sido imposible realizar por falta de tiempo y disponibilidad de viajar, no sólo para intercambiar opiniones sobre sus obras, sino también para conocerlos personalmente y saber cómo se muestran ante un estudio analítico y comparativo no sólo de una de sus obras, sino también de otros dos compositores, *a priori*, diferentes.

Aunque esta investigación podría darse por cerrada en este estadio, me habría gustado profundizar más en cada obra, en especial en la de Paulino Pereiro, a pesar de que no es lo que se exige para un trabajo de estas características. Considero extremadamente interesante el panorama compositivo gallego actual, especialmente estos tres compositores en los que me he centrado. Me gustaría continuar investigando los catálogos de los tres –tal vez no sólo las composiciones que cuenten con el clarinete entre su plantilla, sino el repertorio de cámara en general– porque me parece un catálogo accesible y atractivo para el oyente, y especialmente atrayente para su estudio. Tal vez para una investigación de las características de un TFM podría seguir la línea del clarinete, incluso abriendo el campo a otros compositores cercanos a Groba, Durán y Pereiro.

8.-BIBLIOGRAFÍA

- ALÉN, M^a Pilar (2004). *Breve Historia da Música Galega*. Vigo: A Nosa Terra, Promocións Culturais Galegas.
- ALÉN, Pilar (2009). *Historia da música galega: notas do século XIX*. Santiago de Compostela: Andavira.
- CAÑADA, Silverio (1974-2000). *Gran enciclopedia galega*. Gijón: Silverio Cañada.
- CARREIRA, Xoán M. y Balboa, Manuel (1979). *150 anos de música galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CARREIRA, Xoán Manuel (1999a). “Durán Alonso, Juan”. En: *DMEH* (E. Casares, dir.). Madrid: SGAE, vol. 4, p. 566.
- CARREIRA, Xoán Manuel (1999b). “Groba Groba, Rogelio”. En: *DMEH* (E. Casares, dir.). Madrid: SGAE, vol. 4, pp. 903-904.
- CARREIRA, Xoán Manuel (2000). “Martínez Pereiro, Paulino”. En: *DMEH* (E. Casares, dir.). Madrid: SGAE, vol. 7, p. 302.
- CASARES Rodicio, Emilio [dir.] (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Coord. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- COSTA Vázquez-Mariño, Luis (2012). “Un proxecto pioneiro”. En: *Antoloxía de compositores galegos: clarinete e piano* [CD]. Sarria (Lugo): Ouvirmos [Notas en el librito del CD].
- DURÁN Alonso, Juan (2014). “Catálogo cronológico completo”. En: *Juan Durán: compositor*. Recurso en línea: <http://www.musicjuanduran.com/catalogo-de-obras/catalogo-cronologico-completo> [última consulta: 27 de junio de 2014].
- FERNÁNDEZ García, Rosa M^a (2008). “El compositor Juan Durán a través de su obra”. *Recerca Musicològica XVII-XVIII*: 361-390.
- FERNÁNDEZ Vázquez, Manrique (1999). *Rogelio Groba. Meditacións en branco e negro*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- FERNÁNDEZ Vázquez, Manrique (2011). *Diabolus in musica. Conversas con Rogelio Groba*. Vigo: Editorial Galaxia.
- GONZÁLEZ Lapuente, Alberto [ed.] (2012). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 7: La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GROBA Otero, Rogelio (2008). *Rogelio Groba Groba: catálogo de obras (1952-2007)*. Pontearreas: Fundación Rogelio Groba.
- LÓPEZ Cobas, Lorena (2013). *Historia da música en Galicia*. Sarria (Lugo): Ouvirmos.
- MARCO, Tomás (1989). *Historia de la música española. 6, el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- SCHMIDT-BESTE, Thomas (2011). *The Sonata*. New York: Cambridge University Press.
- VILLA Rojo, Jesús (1984). *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto.

- VILLAR-TABOADA, Carlos (2001). *Introducción a la música contemporánea en Galicia (1939-1999): aparato documental y valoración*. Valladolid: Universidad de Valladolid [Tesina, memoria de investigación, inédita].
- VILLAR-TABOADA, Carlos (2005 [2007 ed. impr.]). *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Ann Arbor, MI: UMI Press, ProQuest.
- VILLAR-TABOADA, Carlos (2008). «A creación musical actual en Galicia: diversidade e calidade». En: *Conservatorio Profesional de Música de Ourense 1957-2007 cincuenta anos de música* (J.E. González Miguens, coord.). Ourense: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, pp. 24-34.
- VILLAR-TABOADA, Carlos [en preparación]. “Paulino Pereiro: catálogo de obras hasta 2008”. En: *Paulino Pereiro* [Inédito, perteneciente a una monografía en curso de realización sobre el compositor].
- VILLAR-TABOADA, Carlos (2011). (2011) «A música contemporánea en Galicia». En: *Gran Enciclopedia Galega. Apéndice 2005-2010. Tomo 44* (M^a do Rosario Larrosa San Luis, dir. ed.). A Coruña: Novos Vieiros, pp. 180-223.

RECURSOS EN LA RED

<http://www.fundacionrgroba.com/>

<http://www.musicjuanduran.com/>

ANEXOS
